

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra filmových studií

Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Petr Slinták

OBRAZ VENKOVA V ČESKÉM FILMU 1945 – 1969

REFLECTION OF COUNTRYSIDE IN CZECH FILM 1945 – 1969

Rigorózní práce

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Stanislava Přádná

2012

Rád bych na tomto místě poděkoval své školitelce doc. PhDr. Stanislavě Přádné, dalším konzultantům, ochotným odborným pracovníkům z badatelských institucí či archivů a v neposlední řadě všem blízkým za trpělivost, rady a pomoc; tedy za vše, co mi pomáhalo při snaze napsat text rigorózní práce.

Prohlašuji, že jsem rigorózní práci sepsal samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Abstrakt

Rigorózní práce se zabývá problematikou filmové reflexe sociální, hospodářské a kulturní proměny českého venkova mezi léty 1945 – 1969. Přirozeně je zde stěžejním tématem filmový obraz kolektivizace, která byla hlavním prvkem socialistické transformace konzervativního rurálního společenství. Kolektivizace venkova byla jedním z nejzávažnějších procesů moderní české historie, přirozeně přinášela řadu dramatických situací a tím vytvářela potenciál pro filmové zpracování. Jelikož reflexe kolektivizace a družstevního venkova byla programově vyžadována filmovou dramaturgií státní kinematografie, mezi léty 1945 – 1969 vznikla řada hraných snímků s danou tematikou. Tato rigorózní práce se snaží analyzovat většinu podstatných titulů z oblasti non-fikční produkce s okrajovou připomínkou některých dokumentárních děl. Hlavní metodou práce je motivická analýza opírající se především o sledování proměn pojetí stěžejních postav ve sledovaných filmech a jejich vzájemné interakci. Výsledná podoba filmů je přitom konfrontována s poznatky z odborné sociologické nebo historické literatury, s dobovým publicistickým ohlasem a archivními materiály, které se váží k procesu vzniku filmů. Autor nepřímě vychází také z poznatků o dobovém společenském koloritu, které mu poskytly rozhovory s pamětníky kolektivizace. Text se snaží přiblížit míru deformace jednotlivých filmů vůči historické realitě, tak jak se jeví na základě studia výše uvedených pramenů. Pokud jde o sledované motivy, je v textu věnována pozornost nejen tématům vázícím se přímo ke kolektivizaci zemědělství (zakládání JZD, politická agitace, represe rolníků), ale také k tématům širší sociálně-kulturní transformace venkovského společenství. Autor se proto věnuje tematické proměně funkce rodiny nebo postavení ženy ve venkovském společenství, tematické zavádění nového kulturního systému v kolektivizovaných obcích, využívání lidové kultury k propagandistickým účelům, názorovému potýkání se různých generací venkovanů apod.

Doplňkem práce je rozhovor s režisérem Ladislavem Helgem, jenž se na vzniku několika významných filmů podílel. Práce obsahuje též seznam vybraných filmů s venkovskou tematikou natočených ve sledovaném období a seznam použité literatury.

Klíčová slova

Venkov. Vesnice. Zemědělství. Kolektivizace. Socialismus. Rolník. Družstevník. Jednotná zemědělská družstva. Česká kinematografie. Hraný film. Barrandov. Cenzura. Kulturní politika. Perzekuce. Filmová dramaturgie. Filmová publicistika. Historismus.

Abstract

The thesis concerns with a film reflection of social, economic and cultural changes of the Czech countryside from 1945 to 1969. The key topic of the research was to focus on a changing image of agriculture collectivization. The collectivization of countryside was a significant means of socialist transformation of conservative rural society in Czechoslovakia. It was one of the most important periods of Czech modern history. The dramatic events related to the moment caused that it often became filmed. The motives of collectivization and cooperative socialistic villages were demanded by state film administration. This is the reason why there were produced many feature films about the theme, especially between 1945-1969.

The thesis analyses the most important movies of Czechoslovak non-fiction film production, which filled with some documentary notions. It analyses motives that deals with a changes and interactions of main story figures. Each film is confronted with supplement information based on sociology or history literature, newspaper articles of the period, archive materials and oral history. The deformation of reality in the films is exemplified by comparing it with the real historic and social living conditions. The thesis also focuses on founding the socialistic cooperative farms, politic propaganda and oppression of peasants. It pay attention to social-cultural transformation of the Czech rural society as well. The author deals with functional changes of family life, gender position of women in the village society. He describes establishing of the new cultural system in the collectivized villages in the communist Czechoslovakia. To do it the communist cinematography misused folk culture and picturing a tough contest of different generations of villagers for its propagandist purposes as it is clearly shown by the author. In addition the thesis attached by an interview with director Ladislav Helge, who realised some of the films.

Key words

Countryside. Village. Agriculture. Collectivization. Socialism. Peasant. Cooperator. Cooperative Agricultural Farms. Czech Cinematography. Feature Film. Barrandov. Censorship. Cultural Policy. Oppression. Film Production. Film Journalism. Historicism

Obsah

Úvod.....	7
1. Souvislosti kolektivizace venkova	
1.1 Historické souvislosti kolektivizace venkova.....	12
1.2 Průběh kolektivizace venkova.....	17
2. Vývoj čs. kinematografie v letech 1945 – 1969	
2.1 Zestátnění kinematografie.....	26
2.2 Cesta k propagandě.....	26
2.3 Plánovaná kinematografie.....	30
2.4 Období socialistického realismu.....	33
2.5 Přechodné oživení.....	37
2.6 Vzkazy z Banské Bystrice.....	40
2.7 Cesta ke skutečnosti.....	45
2.8 Revize a normalizace.....	48
3. Filmová reflexe kulturních a sociálních aspektů proměny venkova	
3.1 Kultura venkova.....	51
3.2 Tradiční obrazy venkova.....	54
3.3 Lidová kultura a komunismus.....	55
3.4 Rodina základ státu.....	60
3.5 Folklorní spektakly.....	67
3.6 Region na dva způsoby.....	74
3.7 Návrat k tradičnějšímu vidění.....	81
3.8 V hlavní roli mládež.....	86
3.9 Retrospektivy.....	88
3.10 Religiozita jako téma.....	90
3.11 Vesnice komediální.....	102
3.12 Kultura jako základ.....	106
3.13 Poučené obrazy folkloru.....	112
3.14 Civilismus socialistické vesnice.....	114
3.15 Pohled z kritické perspektivy.....	125
3.16 Temnota v duši venkovana.....	143
3.17 Různé tváře rodáků.....	152
3.18 Bilance a přesahy.....	160
Závěr: Obraz kolektivizace v českém hraném filmu 1945-1969.....	165

Filmografie.....	172
Seznam zkratek.....	180
Archivní prameny.....	180
Seznam literatury.....	181
Příloha 1: Rozhovor s režisérem Ladislavem Helgem.....	185
Příloha 2: Statistika filmové tvorby s venkovskými náměty.....	193

Úvod

Problematikou venkova se zabývám dlouhodobě, a proto i téma rigorózní práce z oboru filmové vědy jsem se rozhodl vztáhnout k ní. Můj zájem o uvedené prostředí přitom není dán jen tím, že jsem na vesnici vyrůstal. Zajímá mě především jeho kulturně-sociální struktura, která se - alespoň ve své tradičnější podobě - vymezuje vůči struktuře města. Prostor venkova definuje především vztahů nejen materiálních, společenských, ale i duchovních. Pominout nelze ani sepětí člověka s přírodou, a to i přesto, že tento vztah byl během druhé poloviny 20. století oslaben s důsledky environmentálně negativními. I proto považuji danou tematiku za aktuální a podnětnou.

Jak je všeobecně známo, český venkov prošel po druhé světové válce výraznou proměnou. Nátlaková kolektivizace zemědělství prováděná podle sovětského vzoru poznamenala nejen jeho estetickou tvář, ale především oslabil jeho sociální a mentální podstatu. Kolektivizace nastolila nový řád, nové pojetí společnosti. Ve jménu rozvoje, jenž spočíval v programovém stírání rozdílů mezi vesnicí a městem, se začala rozpadat po staletí utvářená struktura vztahů, která mělo pro venkov stabilizační význam. V této souvislosti lze odkázat na úvahy sociologa Bohuslava Blažka, který patřil k předním znalcům problematiky:

Pohlížet na venkov jako na něco, co by se mělo překonat nebo dokonce co už je dávno překonaného, to je jeden z tradičních způsobů, jakými se s ním vyrovnávali jeho nepřátelé. A že jich neměl málo. Pro křesťanské náboženství byl útočištěm pohanských pověr, pro osvícence a racionalisty baštou křesťanské víry, pro novotáře a pokrokáře vtělením zaostalosti a zpátečnictví, v očích revolucionářů i chudí venkované příliš lpěli na půdě a soukromém majetku, vědcům vadilo, že se opírá o vědou nezákázný selský rozum, pro nacistickou totalitu měl být zdrojem očisty árijské rasy a vůdčí silou tažení na východ, pro bolševickou totalitu byl nejzarytější odpůrcem kolektivismu (BLAŽEK 2004: 20).

Jestliže urbánní městské kultuře byly vždy bližší pojmy soutěž, konkurence, individualismus, malá sociální kontrola a globální společenství, rurálně založený venkov charakterizovaly spíše pojmy spolupráce, sociální kontrola a lokální společenství. Vztah k venkovu v různých dobách vypovídal o celkové kulturní úrovni společnosti a aktuálních hodnotových žebříčcích. Jestliže český venkov od 60. let minulého století ztrácel původní zemědělskou podstatu a stával se spíše lehce dostupnou rekreační oblastí, také to svědčí o způsobu změny uvažování společnosti. Proces proměny paradigmatu českého venkova v druhé polovině 20. století je přitom reflektován nejen v odborné literatuře, ale také

v umělecké tvorbě. Obraz transformace výsostně rurálního, drobnou zemědělskou činností charakterizovaného prostoru do podoby ztechnizované potravinové základny a obytného zázemí rozpínajících se městských aglomerací skýtá zajímavý námět pro hlubší studium a kritickou reflexi. Týká se to i státem řízené filmové tvorby, která díky své audiovizuální podstatě představuje vhodný prostředek pro zkoumání způsobu, jakým byla proměna venkova daná jeho kolektivizací vnímána společností i vládnoucími politickými kruhy.

Cílem této rigorózní práce je prostřednictvím hraných filmů vzniklých mezi léty 1945-1969 přiblížit proměnu českého venkova a ozřejmit kinematografický obraz této historické etapy. Přiznejme hned z kraje, že jen málo děl zachytilo danou problematiku objektivně. Především v 50. letech se z valné většiny jednalo o schematické agitky, které těžko mohly hodnověrně zachytit politicky vypjaté události, při kterých docházelo k nehumánním aktům, ba zločinům. I z tohoto důvodu je nutné brát ohled především na snímky z 60. let, kdy se můžeme setkat i s kritickou reflexí problematiky. Zaměřil jsem se především na filmy hrané, neboť se domnívám, že tato kinematografická oblast skýtá dostatečně širokou škálu děl, prostřednictvím kterých lze sledovat společenské a kulturní pohyby ve zkoumaném prostředí. Jako hlavní cíl práce jsem si určil stanovení míry deformace filmové tvorby vůči skutečné realitě způsobem motivické analýzy vybraných filmů a jejich komparací s fakty získanými ze studia historických, sociologických či etnografických materiálů. Zajímala mě tedy objektivita filmů, jejich schopnost či neschopnost zobrazit skutečný „stav věcí“ v podmínkách státem řízené kinematografie. Zajímala mě i míra odchylek či překroucení faktů coby přirozený princip politické propagandy, které filmová tvorba začasť sloužila. Při zkoumání hrané filmové tvorby přitom vycházím z předpokladu, že tato podléhá pojetí filmu coby průmyslově vyráběného zboží. Především hraná tvorba nejen ve sledovaném období podléhala tlaku mocensko-ideologických a jiných vnějších kulturních faktorů, takže vývoj filmu jako umění se děl v užším kontaktu se společností, než je tomu v umělecké tvorbě, jež není apriori determinována technicko-výrobními zřeteli.

Práci jsem rozdělil do několika oddílů. Vzhledem k hlavnímu úkolu, tedy komparaci reality a její interpretace ve filmové tvorbě, jsem považoval za nutné alespoň krátce přiblížit historické okolnosti procesu kolektivizace venkova. Další uvozující kapitola tvoří text, jenž se zabývá hlavními tendencemi vývoje poválečné čs. kinematografie. Mé bádání jsem ohraničil léty 1945-1969, protože tato nabízí časovou platformu, na níž je možno přehledně demonstrovat proměnu filmové reflexe zvoleného tématu v etapě uvozené předělovými historickými okamžiky. Nejrozsáhlejší a stěžejní oddíl textu tvoří kapitola zabývající se

filmovým ztvárněním sociálního a kulturního dění vážícího se k procesu kolektivizace. V jejím úvodu se spíše přehledově zabývám filmy s venkovskými náměty, které byly natočeny před rokem 1945, a poté analyzuji vybraná filmová díla vzniklá v následujícím „transformačním“ období až do počátků tzv. normalizace. Tuto etapu pak reflektuji jen zběžně coby inspiraci k dalšímu bádání. Při motivické analýze vycházím z konfrontace vybraných filmů s odbornou historickou či sociologickou literaturou, publicistickými ohlasy i s archivními materiály. Doplnující přílohou práce je rozhovor s režisérem Ladislavem Helgem, jenž se na vzniku několika významných filmů s venkovskou tematikou podílel.

V rámci textu jsou analyzována především díla hrané filmové produkce, která byla výrazně ovlivněna aktuální společenskou situací a politickými vlivy. Jak tedy lze vnímat problematiku zpracování určité kapitoly dějin prostřednictvím filmové tvorby? Filosof Miroslav Petříček na problém nahlíží takto: *Každé historické líčení je výsledkem volby a výběru, uspořádání obrazu je podřízeno konceptu – a pozitivismus v historiografii je právě tak koncept jako realismus v literatuře a filmu. Jenže to ani zdaleka neznamená, že různá pojetí historické re-konstrukce obrazu minulosti znamenají rovněž různost jejich cílů, protože snaha odkrýt a předvést historickou skutečnost je nakonec vlastní i takovým konceptům dějin, které si uvědomují nejen nutný podíl výběru, nýbrž i fikce či aktualizace.*¹

Film byl doceněn jako historický pramen až po druhé světové válce, během níž se plně využívaly, ale i zneužívaly jeho dokumentační možnosti zachycení významných událostí. Někteří historici však dlouho pochybovali nad jeho hodnotou a sdělností. Pokud se o audiovizuální dědictví kinematografie zajímali, jejich zájem se týkal především dokumentárních a zpravodajských snímků. Například filmový týdeník je i po mnoha letech stále dokumentem a nedokumentuje-li všechny reálné události, tak alespoň dokládá způsoby manipulace s reálnými fakty. Účinnost filmu je dána tím, že má v sobě cosi z nezpochybnitelnosti fotografického snímku ve smyslu: *tak to bylo*. Film stejně jako kniha oživuje minulost na základě stop, které po ní zůstaly. Nelze přitom pochybovat o tom, že hranice mezi fikcí a dokumentem je často ve filmové tvorbě rozostřena. I v dokumentární tvorbě lze vnímat mystifikační tendence, zatímco tvorba hraná může být v některých případech prostředkem velmi hodnověrné dokumentace reality (FERENČUHOVÁ 2009).

U nás nabývaly vztahy mezi historiografií a filmem kvalitativně nové podoby až na sklonku 60. let, kdy se film zařadil do skupiny seriózních pramenů. Historici ho chápali především jako součást kulturního, sociálního, politického a ekonomického vývoje

¹ PETŘÍČEK, Miroslav: Filmové dějiny In: KOPAL, Petr (ed.): *Film a dějiny*. Nakladatelství lidové noviny, Praha 2005, s.14.

společnosti a pokoušeli se jeho prostřednictvím nahlédnout mechanismy těchto proměn.² Pokud chceme zkoumat problematiku kolektivizace venkova jako jedno ze stěžejních témat komunistické éry Československa, nabízí se filmová tvorba jako vhodný předmět pro komparativní reflexi. I když filmů s venkovskými náměty nebylo realizováno tolik, kolik by závažnost tématu kolektivizace vyžadovala, nabízí se dosti souvislá řada filmů, s nimiž je možno pracovat. Přirozeně největší pozornost poutají ty snímky, které se zaměřují na politicko-hospodářský zápas o ovládnutí venkova v 50. letech. Vedle toho se však ke studiu nabízí řada filmů, která popisuje již venkov zkollektivizovaný, ať již (prognosticky) v době jeho neukončené transformace, nebo v období jeho sociální stabilizace, které následovalo od začátku 60. let. Díky tomu, že filmy s kolektivizační tematikou představují pestrý soubor snímků s jednou konkrétní problematikou, lze na proměnách jejich příběhů demonstrovat mnoho fenoménů: proměnu vnímání samotného tématu kolektivizace, různé podoby tvůrčí svobody v komunistickém režimu i obecné znaky týkající se podoby historických vyprávění: konstruovanost, subjektivitu a manipulaci. Na zvoleném souboru filmů můžeme zároveň sledovat proměny rámců vyprávění – vývoj intence a formy příběhů, toho, co je přiznané, i toho, co je zamlčené. Sledovat lze změny role, kterou kolektivizace hrála v oficiální paměti režimu. Analyzovat je možné i to nakolik kolektivizační obrazy navazují na tradiční topos vesnice jako idylly a pěstěného „lůna“ českého národa.

Zobrazování socialistické transformace českého venkova prošlo v období komunistické nadvlády řadou změn, které byly iniciovány společenskými změnami. Historik Jaroslav Pinkas v této souvislosti zavádí funkční členění filmové reflexe kolektivizace dle tří základních narativů: budovatelského, reformně kritického a normalizačního, pomocí kterých lze podle přehledně demonstrovat proměny politického režimu a destruovat tak populární představu o jednolitém období „komunistické totality“.³ Prvotní budovatelský narativ je sice nekomplikovaným otiskem oficiální stranické linie prosazující třídní boj na vesnici, zakládání JZD a převýchovu rolníků v socialistické družstevníky, ovšem narativ reformně-kritický již odhaluje podstatu procesu, který je nahlížen jako „znásilnění vesnice“ ve jménu společenského a hospodářského experimentu. Narativ normalizační poté představuje svéráznou syntézu předchozích: kombinuje optimistický obsah 50. let s připomínkou „temných stínů“ a „přešlapů“ transformační doby, a zároveň se musí vypořádat s demaskujícími obrazy venkova, které mohli diváci v kinech vídat během 60. let.

² MAREŠ, Petr: Film jako historický pramen (Úvodem k článku Marca Ferra), In: *Iluminace*, 1990, č. 1, s. 43.

³ PINKAS, Jaroslav: Proměny obrazů kolektivizace... a jejich využití ve škole. *Cinepur*, 2011, č. 74, s. 83.

Obrazy proměny venkova, jež nám nabízí filmová tvorba poválečného pětadvacetiletí, přitom nesvědčí pouze o zmíněných primárních politicko-hospodářských zápasech, ale také o dopadu kolektivizace na kulturní a společenský život na venkově, který byl na proměně hospodářského zázemí přímo závislý. Vedle obrazů „rozkulačování“ a zakládání JZD se tedy nabízí také téma zkoumání pojetí folklorních motivů či šířeji kulturního života venkovanů. Podstatné je i zkoumání proměny postavení ženy nebo názorové střetání generačních skupin v rámci transformující se venkovské společnosti. Nepominutelným tématem je i filmová reflexe náboženského života venkova, který tvořil nedílnou součást kulturní i spirituální základny daného prostoru.

Soubor filmů s venkovskými náměty, kterými se v rigorózní práci zabývám, není sice vyčerpávající, ovšem většina podstatných snímků je v textu reflektována. Vedle produktů hrané filmové tvorby si všímám také několika dokumentárních snímků. Analýza nonfikční tvorby by si však zasloužila samostatnou kapitolu. Česká dokumentární produkce venkovskou tematiku programově zpracovávala a filmový archiv tak uchovává desítky tematiky spřízněných krátkých filmů. Užitečným zdrojem informací jsou mimo zdroje NFA také barrandovské archiválie vážící se k přípravě některých filmů. Bohužel se dochovaly archivní materiály jen k některým titulům, tudíž ne ve všech případech zkoumaných filmů bylo možno těchto zajímavých dokumentů využít.

Ke každému filmu je třeba přistupovat jako ke zkonstruovanému materiálu s vyjádřeným, ale i latentním obsahem. Ten může dobovou skutečnost charakterizovat mnohem výstižněji, než by se na první pohled mohlo zdát. Na základě analýzy filmové tvorby lze sledovat posuny v hodnotových orientacích hrdinů, i kultur, jež představují. Dále také změny modelů struktur filmového díla a estetických principů, které je vytvářejí. Především na základě motivické analýzy obsahu hraných filmů se můžeme dobrat plastického obrazu tendencí nejen ve znárodněné kinematografii, ale také ve společnosti, jíž tato kinematografie sloužila nebo měla sloužit. Způsob, jakým bylo filmově zpracováno toto závažné historické téma v různých etapách poválečného pětadvacetiletí, vypovídá mnohé o vývoji v kulturní sféře i proměnách pohledu české společnosti a kulturní inteligence na nedávnou historii. Obraz venkova v českém filmu nám ji ve vytčeném dějinném úseku mezi znárodněním kinematografie v létě 1945 a razantní „normalizační“ změnou svobodomyslných poměrů ve vedení Čs. filmu na podzim roku 1969 přibližuje.

1. Souvislosti kolektivizace venkova

1.1 Historické souvislosti kolektivizace venkova

Zemědělské družstevnictví se na našem území rozvíjelo od druhé poloviny 19. století. Rolníci, kteří chtěli v podmínkách kapitalismu udržet krok s modernizací velkostatků, zakládali nákupní a výrobní svépomocná družstva se společným vlastnictvím strojů a zřizovali rolnické úvěrní a záložní spolky. Dobrovolná zemědělská družstva se těšila velké oblibě, neboť pro rolníky byla výhodná svou efektivitou a demokratickým řízením (viz FEIERABEND 2007). Během let první československé republiky dobrovolné družstevnictví různých typů a účelů podporovala i vlivná agrární strana. Viděla je jako vhodný doplněk soukromého vlastnictví, jako možnost sdružování finančních prostředků, ochrany drobných rolníků v konkurenčním boji, nebo didakticky jako výchovnou platformu k vzájemné solidaritě a svépomoci. Sdružování rolníků do různých spolků však mělo i politický podtext. Agrárníci si jím totiž ke straně připoutávali řadu zemědělců. Nelze však popřít, že činnost těchto organizací se převážně pozitivně odrážela v mnoha oblastech: v modernizaci hospodaření, v prohlubování úrovně vzdělanosti a také kulturního života na venkově.⁴ Po roce 1948 však došlo k jejich likvidaci, podobně jako se to stalo u jiných zemědělských organizací. To proto, aby nestála v cestě kolektivizaci zemědělství podle sovětského vzoru, o niž se snažila komunistická strana. Sociální demokraté sice koncepci velkého pozemkového vlastnictví (kdy se zkonfiskované majetky měly přeměnit na velké zemědělské závody patřící státu nebo zemědělská družstva) navrhli již v roce 1918, ale jejich vize nebyla realizována. Uplatněn byl plán agrární strany na rozdělení zbytkových statků mezi menší zemědělce. Ta položila rovnítko mezi emancipační národní snahy a úsilí o sociální osvobození venkova. Politicky to znamenalo paralyzování revolučních nálad a zbrždění sbližování sociálních vrstev rolníků a dělníků. Kvůli těmto okolnostem a formě prvorepublikové pozemkové reformy se na venkově konzervovaly malovýrobní formy hospodářství a vesnice si nadále zachovávaly v mnoha ohledech tradiční ráz.

Ten nezvrátila ani pozemková reforma z let 1945 – 1948, která byla výslednicí národních a vlasteneckých nálad v republice. Komunisté se snažili vystupovat jako skuteční dovršitelé obrozeneckého odkazu a na agrárnickou koncepci spojující národní a sociální motiv v podstatě navázali (RAK 1994: 92). Poválečná reforma měla tři etapy: na konfiskaci

⁴ HARNA, Josef: Agrární strana v republice Československé a přístup k realizaci jejího stavovského programu. In: RAŠTICOVÁ, Blanka (ed.) *Politická a stavovská zemědělská hnutí ve 20. století* Slováké muzeum, Uherské Hradiště 2000.

pozemkového majetku nepřátel a zrádců navázal v první polovině roku 1947 zákon o dokončení a revizi předválečné pozemkové reformy a po únoru 1948 zákon o nové reformě umožňující vyvlastňování pozemků nad 50 hektarů. Jednalo se o rozparcelování velkostatků, církevních pozemků a půdy odsunutých sudetských Němců. Tyto reformy sice pomohly odstranit největší sociální nespravedlnosti tím, že respektovaly odvěkou touhu rolníka po půdě, ale nevyřešily problém zvýšení produktivity malovýroby v zemědělství. Zatímco prvorepubliková reforma se snažila o vytvoření silných středních hospodářství, reforma těsně poválečná jednoznačně preferovala bezzemky a malorolníky – tedy ty, kteří by těžko v delší časové perspektivě mohli být soběstační. Ekonomicky tak vedla k dalšímu tříštění půdního fondu a poklesu produktivity práce, politicky měla posílit postavení komunistů. Pavel Tigrid o dané situaci napsal: *Ve volbách /1946/ se ukázalo, že ti takzvaní reakcionářští agrárníci volili komunisty. Celoživotní antikomunistický sedlák, domkář či zbožný vesničan viděl teď v KSČ stranu, která nastoupila na místo strany agrární a venkovskému lidu bohatě dává. Na jak dlouho a co je zatím, to, zdá se, lidi moc nezajímalo.*⁵

Následná snaha o zpětné vytváření větších hospodářských celků cestou nucené kolektivizace se proto jeví jako plánované vyústění poválečných reforem. Ty totiž nebyly ničím více než politickým kalkulem, což dosvědčuje i vyjádření tehdejšího ministerského předsedy Antonína Zápotockého, jenž pravil: *Třeba si uvědomit, že politika, kterou jsme v zemědělství dosud dělali, nebyla socialistickou politikou. To byla politika, kterou jsme dělali v daných poměrech, kdy se nám jednalo o získání moci, abychom mohli k budování socialismu přikročit.*⁶ V KSČ sice existovaly obavy, že přílišné rozdrobení půdy způsobí nevyhnutelně regres zemědělské výroby. Ta přesto zpočátku podporovala rozvoj individuálního hospodaření, neboť zastávala názor, že cíl komunistického programu - společné socialistické vlastnictví - by se bez provedení pozemkové reformy nepodařilo realizovat vzhledem k soukromovlastnickým tradicím. Uplatnění reformního mezistupně v procesu socializace venkova se ostatně neslo v intencích obecné zemědělské politiky středoevropských komunistických stran.⁷

Tato přechodná situace se však změnila v roce 1948, kdy si KSČ zajistila pevnou pozici na politické scéně. Ve srovnání s obdobím 1945 – 1947, v němž komunistické straně šlo o

⁵ Viz SLEZÁK, Lubomír: Vratká stabilita poválečného zemědělství. In: RAŠTICOVÁ, Blanka (ed.): *Zemědělství na rozcestí 1945 – 1948*. Slovácké muzeum, Uherské Hradiště 1998, s.97.

⁶ Zápis ze schůze širšího předsednictva ÚV KSČ ze dne 14. října 1948 zabývající se zemědělskou politikou KSČ po únoru 1948 s usnesením. In: *Kolektivizace zemědělství (vznik JZD 1948 – 1949) – soubor dokumentů*. Státní ústřední archiv, Praha 1995, s.38.

⁷ BLAŽEK, Petr, KUBÁLEK, Michal (eds.): *Kolektivizace venkova v Československu 1948-1960 a středoevropské souvislosti*. Studie Jana Rychlíka, Nigela Swaina a Pavla Nováka. Dokořán, Praha 2008.

podporu většiny vesnice s cílem likvidace velkostatkářů, mělo jít nyní s využitím zájmů nižších rolnických vrstev o ovládnutí a konfrontační zaměření této masy proti větším sedlákům. Ti měli být zlikvidováni jako sociálně-hospodářská třída tvořící pilíř dosavadní struktury venkovské společnosti (více JECH 2008). Ostatně poválečný systém omezené politické demokracie s vyloučením některých stran (týkalo se to především vlivné agrární strany, politické síly výrazně stavovské) komunistům toto řešení ulehčoval. Absence konzervativní síly jako protiváhy socialistického bloku, schopné účinně bránit základní zájmy rolnictva, byla v předúnorové politice systémovým problémem.⁸ Zájmy venkova nedokázala účinně zastat ani čs. strana lidová. Ta se z politického středu sice posunula do prava, ale ze stran Národní fronty byla početně nejslabší a mezi jejími novými členy bylo paradoxně nejméně bývalých agrárníků.

Provedení kolektivizace bylo motivováno především politicky s cílem komunistů ovládnout svérázný venkov a s ním i kontrolu nad trhem s potravinami; svědčí o tom jednak hospodářské výsledky zemědělství z let 1949-65, jednak množství zdokumentovaných případů, kdy politický a bezpečnostní aparát často ignoroval ekonomické, hospodářské, zásobovací aspekty, resp. důsledky svých opatření. Revoluční řešení zemědělské otázky však podnítila i poválečná zásobovací situace, kterou zkomplikovalo především velké sucho v roce 1947. To propagandisticky úspěšně využila KSČ, když se Sovětským svazem dojednala velkorysou obilní pomoc. Jedním z faktorů vedoucích k radikálnímu zásahu v zemědělství bylo také Sověty vynucené odmítnutí Marshallova plánu, po němž vláda musela řešit otázku zajištění potřebného množství potravin, a také získání nutných finančních i lidských zdrojů pro plánovanou industrializaci hospodářství. Kolektivizací prováděnou podle sovětského vzoru⁹ se komunisté pokusili získat nejen potřebné hospodářské zdroje, ale také dosáhnout rozsáhlých strukturálních změn ve společnosti, což v ekonomice znamenalo komplexní vymazání soukromého sektoru a také „soukromnické“ mentality ať již formou likvidace nebo převýchovy jejich představitelů.¹⁰

To, že prvotním myšlenkovým podnětem kolektivizace byla proletarizace venkova, potvrzovaly i teze V. I. Lenina. Ty totiž ve 20. letech varovaly, aby *ekonomická hlediska, jako je rentabilita zemědělské výroby, nezasáhly politickou stránku pozemkové reformy: její přímý*

⁸ Poněkud odlišná byla situace na Slovensku, kde byla srovnatelným spoluhráčem KSČ konzervativní Demokratická strana. Ostatně i proto byla její činnost po roce 1948 paralyzována.

⁹ LITERA, Bohuslav a kol. *Formování stalinského mocenského systému: k problému tzv. sebedestrukce bolševiků 1928-1939*. Stať Jana Wannera, 1. vyd. Praha: Historický ústav AV ČR, 2003.

¹⁰ VYKOUKAL, Jiří, LITERA, Bohuslav, TEJCHMAN, Miroslav: *Východ – vznik, vývoj a rozpad sovětského bloku 1944 – 1989*. Libri, Praha 2000, s. 262.

vliv na získání rolnictva a upevnění jeho svazku s dělnickou třídou.¹¹ Koneckonců i program KSČ už v roce 1929 se orientoval na rozvíjení „třídního boje“ na vesnici. Tímto jako by komunisté částečně přitakali agraristické filosofii, podle níž byl právě venkov nejpevnějším a nejvýznamnějším státotvorným činitelem republiky. Autonomní a konzervativní rurální společenství představovalo pro bolševickou ideologii velkou překážku. Silné rodinné a lokální vazby měly větší vážnost než komunističtí funkcionáři. Rolníkův vztah k půdě a celá psychologie s ním spjatá bylo to, co podle Lenina plodilo kapitalismus denně a neustále. Rychlou likvidací středního rolnického stavu, který byl existenčně spjatý s demokratickými ideály první republiky, se tak komunistům otevřela volná cesta k úplné nadvládě.

Průběh kolektivizace zemědělství byl rozdělen do několika etap, v nichž se postupně měly uplatňovat stále více socialistické formy organizace výroby a rozdělování jejích výsledků. Jednotná zemědělská družstva měla být rozdělena do čtyř vývojových typů a předpokládal se postupný přechod z nižšího typu na vyšší.

Typ I: Společná organizace práce, meze zůstávají nerozorané, družstevníky spojuje pracovní jednota, nikoli však půda a výsledek hospodaření.

Typ II: Mizí hranice vlastnictví rozoráním mezí, přičemž majetek půdy zůstává zanesen v pozemkových knihách. Odměňování je už kolektivní podle počtu odpracovaných jednotek, výnos z půdy se však nadále dělí v poměru podle rozlohy půdy jednotlivých družstevníků.

Typ III: Členové přenechávají družstvu živý i mrtvý inventář, za který dostanou náhradu. Vlastní podíl je jakousi půjčkou družstvu. O výši splátek se usnáší členská schůze. Družstvo si od člena může najmout hospodářské budovy.

Typ IV: Mizí náhrada za používání půdy a inventáře, každý člen je odměňován pouze za vykonanou práci.

Hlavním předpokladem postupné proměny venkova byla nutnost narušení vzájemné pospolitosti, o čemž svědčí i slova tehdejšího ministra zemědělství Julia Ďuriše: *Celý postup je závislý na tom, jak dalece to bude mít formu třídního boje. Když to bude mít ráz třídního boje, můžeme si dovolit víc. Když bude dál platit 'venkov jedna rodina', musíme postupovat*

¹¹ viz CAMBEL, Samuel: Demokratické tradice v agrárním vývoji první ČSR. In: RAŠTICOVÁ, Blanka (ed.) *Demokratické tradice ve vývoji československého zemědělství po roce 1918*. Slováké muzeum, Uherské Hradiště 1991, s.38, 39.

pomaleji.¹² Kolektivizační proces byl usnadněn i zlikvidováním všech demokratických zemědělských organizací. Rolníci tak byli zbaveni důležitého práva organizovaně se zasazovat o svá práva a řešit strategické otázky týkající se vlastní existence.

V počátcích kolektivizace se podařilo založit řadu Jednotných zemědělských družstev (JZD).¹³ Šlo však o družstva velmi slabá, složená většinou z maloročníků či dokonce zemědělských analfabetů. Z hlediska hospodářského byl jejich přínos zanedbatelný. Špatná organizace práce a nezkušenost nových zemědělců také zapříčinila krizi, která kulminovala v letech 1953 – 1955, kdy se řada takovýchto podniků zcela rozpadla. Impulsem laviny výstupů z JZD se stalo prohlášení prezidenta Antonína Zápotockého, jenž ve svém veřejném projevu na Klíčavské přehradě 3. srpna 1953, prohlásil, že násilně založená JZD nejsou nic platná a že KSČ nebude rolníkům bránit, budou-li je chtít opustit. Přestože kolektivizace tímto utrpěla dočasnou porážku, KSČ se svých plánů nevzdala a prosadila je o pár let později. V letech 1956 – 1960 úspěšně provedla druhou kolektivizační vlnu a celý proces se jí podařilo dokončit. Následná 60. léta posloužila komunistům ke stabilizaci daného stavu a přípravě další fáze kolektivizace, již bylo vytváření tzv. střediskových obcí.¹⁴ Systém kolektivního zemědělského hospodářství byl tak pevně usazen, že ani tehdejší obrodné události nevyvolaly výraznější snahu o jeho revizi. Přistoupilo se sice k dílčím rehabilitacím poškozených zemědělců, zejména těch vězněných, ale více se stihnout nepodařilo.

1.2 Průběh kolektivizace venkova

Proces kolektivizace byl důkladně připraveným plánem s podporou politickou i mediální. Československý rozhlas denně vysílal pokyny pro zakládání a činnost JZD a v rámci akce se uplatnily i obecní rozhlas. Také do filmových aktualit byly zařazeny šoty o družstevním hospodaření a v kinech se před filmy promítaly diapozitivy s propagandistickými hesly. KSČ si dala záležet na tom, aby nic nepřípadlo náhodě a tzv. „rozkulačení rolnictva“ bylo provedeno co nejdůsledněji. Nábor do JZD měly na venkově provádět tzv. agitační kolony. Ty se skládaly v první řadě z již „reformovaných rolníků“ – družstevníků, prvotních zakladatelů JZD, a v druhé řadě z funkcionářů, kteří na vesnici přijížděli z měst spolu s dělníky tzv. patronátních závodů. Ty měly zajišťovat nejen hospodářskou či lidskou

¹² Zápis ze schůze širšího předsednictva ÚV KSČ ze dne 14. října 1948 zabývající se zemědělskou politikou KSČ po únoru 1948 s usnesením. In: *Kolektivizace zemědělství (vznik JZD 1948 – 1949) – soubor dokumentů*. Státní ústřední archiv, Praha 1995, s.32.

¹³ Rozdílností předúnorových zemědělských družstev a poúnorových JZD se zabývá studie Jany Burešové. Viz BUREŠOVÁ, Jana: *Združstevňování nebo kolektivizace zemědělství po roce 1948?* In: RAŠTICOVÁ, Blanka (ed.): *Osudy zemědělského družstevnictví ve 20. století*. Uherské Hradiště, Slováké muzeum 2002. s.223.

¹⁴ HUDEČKOVÁ, Helena – LOŠŤÁK, Michal – ŠEVČÍKOVÁ, Adéla: *Regionalistika, regionální rozvoj a rozvoj venkova*. Praha: Česká zemědělská univerzita 2010, s.45.

výpomoc novým družstvům, ale především měly představovat symbolické pojítka socialistického venkova a znárodněného průmyslu. Jejich poslání bylo převážně politické a organizačně administrativní.¹⁵

Počáteční fáze agitačního procesu ovšem měla řadu slabin. Ze strany státních orgánů bylo kritizováno především mechanické svolávání nepřesvědčivých schůzí, opomíjení vlivných rolníků v obci ve prospěch nezemědělců a zakládání JZD po linii výlučně propagační a formálně právní bez souvislosti se zahájením družstevní činnosti. Cílem státu byl přitom pravý opak. Měla se zakládat především vzorová družstva, jejichž hospodaření by bylo příkladem ostatním zemědělcům. Zároveň s tím mělo docházet ke zřizování státních statků, které by hospodařily na státní půdě a pro JZD by představovaly vzorný typ socialistické velkovýroby. Kolektivní zemědělské závody přitom měly prioritně podporovat strojní a traktorové stanice, v nichž se soustředila většina dostupné zemědělské techniky. To se však nedařilo. Družstva a státní statky sice představovaly koncentrací půdy velké zemědělské závody, ale úrovně produkce byly i přes výraznou podporu státu méně úspěšné než střední rodinná hospodářství. Cíl KSČ, rychle založit efektivně hospodařící JZD a zároveň s tím i uvolnit určitou část pracovních sil pro protežovaný průmysl, tak splněn nebyl. Proti JZD paradoxně vystupovali i samotní komunisté vlastníci určitou výměru půdy. Úřady si to sice vysvětlovaly negativním vlivem zahraničního rozhlasu a církve, ale skutečnost byla prozaičtější. Rolníkům patřícím ke straně jednoduše vadilo, že *celý život dřeli jako deputátníci a teď, že se na druhé dřít nebudou*.¹⁶

Specifická byla situace v nově osídleném pohraničí, kde existovala nestandardní sociální struktura a kde byl tradiční venkovský konzervatismus oslaben mentální nezakořeněností dosídlenců. Pokud pomineme vyslovené „zlatokopy“, kteří přidělená hospodářství vyrabovali a pak opustili, tak nám zbudou ti, kteří byli buď naprostými zemědělskými analfabety, nebo přicházeli do převážně podhorských oblastí z jiných klimatických podmínek. Častokrát také šlo o osoby nenavkyklé hospodařit na vlastním statku, což nahrávalo komunistům, jimž se v pohraničí podařilo rychle založit značný počet JZD. Opomenout nelze ani to, že většina dosídlených rolníků, často se rekrutujících z nejchudších venkovských vrstev, také oceňovala, že získala půdu zásluhou politiky KSČ. Ke slavnostnímu vydání dekretů o vlastnictví přidělené půdy, které si vzal pod svůj patronát komunistický ministr zemědělství Julius Duriš, totiž došlo v předvečer voleb 1946. I díky tomuto promyšlenému tahu se podařilo KSČ ve

¹⁵ Patronátní závod pomáhal JZD především v kancelářské práci. Pro družstevníky bylo zpočátku např. sestavení finančního plánu nepřekonatelnou obtíží. Proto byli na vesnici například vysíláni účetní.

¹⁶ Zpráva o zakládání JZD v jednotlivých krajích (8. dubna 1949). In: *Kolektivizace zemědělství (vznik JZD 1948 – 1949)* – soubor dokumentů. Státní ústřední archiv, Praha 1995, s.97.

volbách zvítězit a na čas si získat sympatie mnohých „obdarovaných“ zemědělců. To mělo za následek, že noví obyvatelé pohraničí přijímali kolektivizační opatření snadněji a rychle se přizpůsobovali nové sociální skutečnosti. Pravdou také je, že některým dosídlenců nešlo vstupem do družstva o nic jiného než o rychlé zbavení se veškerých dluhů, které jim tímto byly odpuštěny. Ostatně po celá 50. léta patřila JZD v pohraničních okresech k těm nejzaostalejším.

Průběh kolektivizace ve vnitrozemí tak jednoduchý nebyl. Agitační kolony vedené politicky prověřenými a speciálně vyškolenými instruktory sice houfně zajížděly i do těch nejmenších vesnic, ale často bezvýsledně. Venkovany kromě vlastního přesvědčení o nesmyslnosti uměle preferovaných JZD odrazoval i dotěrný přístup agitátorů. Provokativní byli především mladí absolventi stranických škol. Jejich nadšené líčení perspektiv hospodaření v zemědělských podnicích sovětského typu bylo přitom v rozporu s kolektivizačním plánem, jenž zprvu počítal s družstvy nižších forem. Mladí agitátoři však ve snaze rychle založit JZD postupovali příliš rázně. Tento přístup vyvolával reakci na druhé straně, kdy venkované oplátkou začali používat zastrašovací metody: funkcionáři dostávali výhrušné dopisy s namalovanými šibenicemi a v některých případech docházelo i k vražedným aktům.

Vrcholem agitačních akcí byly veřejné schůze. Setkání, která se nejčastěji konala v malých hospodských sálech, měla končit podpisy rolníků stvrzujícími vstup do družstva. Veřejná rozprava, která tomu předcházela, se však často nesla v ostře konfliktním duchu. Rolníci byli popuzeni rozdílností vládních slibů a reálné skutečnosti, vládě zazlívali především protiústavní omezování svobody, direktivní diktování namísto dialogu a protežování státních organizací na úkor soukromých. Některé z veřejných schůzí přitom měly někdy až absurdní průběh, kdy například předsedající po předání slova referentovi odešel od předsednického stolu mezi ostatní účastníky schůze, aby spolu s nimi pokřikoval na referenta.¹⁷ Komunisté za strůjce podobných „protikolektivizačních nálad“ nejčastěji považovali buď stoupence lidové strany coby „prodloužené ruky“ místních farářů a potažmo celé katolické církve, a nebo rolníky jednající pod vlivem velkých sedláků. Tito „iniciátoři kampaně“ se podle stranických dokumentů schůze neúčastnili a nebo dokonce, pokud byli na schůzi přítomni, zaujíмали zdánlivě stanovisko ve prospěch JZD.

Velkou zásluhu na odporu ze strany konzervativních a opatrných venkovanů měly i akce, které se nesly ve znamení prvoplánové propagandy, někdy až groteskní. To když stoupenci

¹⁷ viz *Informace o zakládání JZD, důvodech, úkolech, průběhu zakládání a vzniku* (8. březen 1949). In: *Kolektivizace zemědělství (vznik JZD 1948 – 1949) – soubor dokumentů*. Státní ústřední archiv, Praha 1995, s.77.

združstevňování byli směšní mimo jiné i svou minimální znalostí problematiky zemědělství, kterou projevovali při veřejném ústním projevu (například zkratku hektaru vyslovovali důsledně „ha“ a nikoli „hektar“). Umělecká podpora agitkolon byla svěřena tzv. kulturním úderkám - hudebním, pěveckým nebo recitačním skupinám, které se snažily rolníky zaujmout předváděním „nového socialistického umění“. Pověstné byly i zájezdy Vesnického divadla, které sice mělo základnu v Praze, ale jeho pravým posláním byla osvěta venkova v duchu Leninova hesla „umění patří lidu“.¹⁸ Autentická lidová kultura vesnice byla v té době přitom záměrně potlačována a na čas zcela umrtvena jako přežitý relikt minulosti. Folklor se stěhoval do muzeí a na festivalová pódia, kde byl interpretován v náležitém politickém rámci.

Důležitým nástrojem prosazování politiky KSČ byly také Místní národní výbory (MNV) a při nich ustavené rolnické komise, které na vesnicích usměrňovaly celý kolektivizační proces. Rozhodovací činnost MNV sice nebyla tak široká jako u orgánů vyšších stupňů státní správy, ale význam měla zásadní. Důvodem byla důkladná znalost místních poměrů, o níž se nemohly opřít vyšší složky moci.¹⁹ Místní národní výbory i rolnické komise byly přitom složeny především z přívrženců komunistické politiky, z bezzemků či malorolníků; sedláci do nich přístup zpravidla neměli. Podobně i první JZD byla složena převážně z hospodářů s menším pozemkovým výměrem. Častokrát šlo o dělníky a deputátníky, kteří „svůj kousek půdy“ dostali při poválečných reformách. Vstup do družstva byl v takové situaci pro ně jedinou možností, jak zvládnout hospodaření. Jako začátečníkům jim chyběly stroje, dobytek i prostory pro jeho ustájení. U mnohých z nich tedy nešlo o přitakání socialistickým teoriím, ale byl to pouhý odhad jejich tehdejších hospodářských možností. Další vrstvou na venkově byl selský stav – sedláci, kteří pro komunisty představovali nejproblematičtější zemědělskou skupinu.²⁰ Zatímco během poválečných reforem byli komunistům na venkově protihráčem především statkáři vlastníci více než 50 hektarů půdy, teď, po jejich likvidaci, se museli postavit proti rolníkům se středně velkými výměry pozemků.

¹⁸ Zájezdové Vesnické divadlo mělo vyrovnávat rozdíly v kultuře měst a venkova a zároveň bylo nasměrováno k výchovně–ideologickému působení. Divadlo mělo ve svých počátcích 10 hereckých skupin a působilo na obrovské kvantum publika. Repertoár souboru byl založen na domácí a zahraniční klasice doplňované současnými novinkami. Po roce 1948 se jeho dramaturgie výrazně ideologizovala a v programu se začalo objevovat množství her propagujících kolektivizaci. Mnohačlenný soubor neměl ve svém středu výrazné osobnosti a trpěl velkou fluktuací, častokrát působil jako odkladiště nepohodlných osobností (režíroval tu např. Alfréd Radok). Divadlo bylo zrušeno v roce 1961. Viz *Česká divadla*. Divadelní ústav, Praha 2000, s. 513, 514.

¹⁹ viz MATES, Pavel: Úkoly Místních národních výborů v pozemkové reformě na Moravě. In: *Socializace vesnice a proměny lidové kultury III.*, Slovákcké muzeum, Uherské Hradiště 1984, s. 17, 19.

²⁰ Rolníci by se podle rozsahu pozemkové držby dali rozdělit do tří kategorií. Nejmenší hospodářství byla do 3 hektarů (malorolníci), střední hospodářství byla mezi 3 a 10 hektary (rolníci), velká mezi 10 a 50 hektary (sedláci) a největší nad 50 hektarů (velkosedláci neboli statkáři). Vlastnictví půdy nad 50 hektarů bylo přitom ústavou z roku 1948 znemožněno. Největšími zemědělci na venkově se tak stali sedláci.

Zajímavé je, že komunisté v problému označení nového nepřítele poněkud tápali. Charakterizovat nového protivníka, proti němuž měla být zmobilizována rolnická většina, nebylo jednoduché. Označení „statkář“ se vnímalo jako nadsazené a neaktuální, pojem „sedlák“ zase navozoval představu zkušeného hospodáře s přirozenou autoritou, spjatého s tradicí vesnice. Klement Gottwald proto používání uvedených pojmů důrazně vyloučil a navrhnul výraz „boháč“. V praxi se poté ujal jak termín „vesnický boháč“, tak i „kulak“. Tato označení měla dostatečně pejorativní nádech schopný podněcovat závist a nepřátelství vůči zámožnějším hospodářům, přičemž „kulak“ svým nečeským původem dodával příslušnému nositeli punc čehosi cizorodého. Gottwald navíc doporučil nalézt jiná kritéria pro vymezení kapitalistických živlů na venkově, než je výměra půdy. Mnohým vykonavatelům kolektivizační politiky takto zamlžený pokyn vyhovoval, neboť na delší dobu poskytoval volný prostor pro lokální libovůli při praktickém určování toho, kdo je kulakem a tudíž nepřítelem socializace a státní politiky.²¹

Po únoru 1948 to nebyl český sedlák, komu patřil oficiální obdiv. Toho v propagandě vystřídal český proletář v ideální jednotě spojující vlastenectví a internacionalismus. Sedlák dosazen do pozice v minulém století vyhrazené šlechtě a představitelem „zdravého jádra“ vesnického lidu se stal malý rolník nebo ještě lépe bezzemek (RAK 1994: 94). Pro komunisty bylo střední rolnictvo nebezpečné, protože mezi ostatními zemědělci představovalo nejkonzervativnější a velmi stabilní sociální skupinu. Jejím základem byla patriarchální, často vícegenerační rodina, která vytvářela značně kompaktní společenskou i hospodářskou jednotku. Způsob jejího života směřoval především k uchování a rozvíjení statku, který byl často jediným zdrojem obživy. Usedlost střední velikosti byla také ekonomicky velmi rentabilní. K obdělávání půdy stačila většinou pracovní síla rolníka a členů jeho rodiny, nájímání cizí pracovní síly bylo jevem sezónním. Tato soběstačnost měla podle sociologa I. A. Bláhy za následek hospodářův vyhraněný individualismus a nedůvěru, jíž se ohrazoval proti všemu, *co pronikalo do světa jeho království*.²² To, že nátlakové kolektivizační snahy takovýmto pronikáním byly, je nasnadě. Sedláci hájili existenci soukromého hospodaření, které se doplňkově mohlo opírat o demokratické formy svépomocného družstevnictví, k propagaci sovětského kolchozního systému se však stavěli negativně. Neochota vstupovat do družstva pramenila i z toho, že se během válečných i poválečných let středním rolníkům

²¹ JECH, Karel: Selský stav v českých zemích 1945 – 1948. In: RAŠTICOVÁ, Blanka (ed.): *Zemědělství na rozcestí 1945 – 1948*. Slováké muzeum, Uherské Hradiště 1998, s. 74.

²² SLEZÁK, Lubomír: Družstevní tradice československého zemědělství. In: RAŠTICOVÁ, Blanka (ed.): *Demokratické tradice ve vývoji československého zemědělství po roce 1918*. Slováké muzeum, Uherské Hradiště 1991, s. 7.

dařilo hospodářsky poměrně dobře, a proto zpočátku neměli ani žádnou hospodářskou motivaci k zásadním reformám. V důsledku vzrůstajícího počtu nátlakových opatření se však tato skutečnost měla postupem času změnit.

V počáteční fázi kolektivizace KSC uplatňovala spíše politiku konfrontace a odmítání participace sedláků na fungování nově založených JZD. Vzhledem k hospodářským neúspěchům prvních družstev vedených nezkušenými jedinci však došlo ke změně. Získání sedláků ke vstupu do družstva mělo mít pro komunisty značný psychologický význam. Konzervativním rysem starých rolnických tradic byla totiž zásada, která se dá vyjádřit větou „Počkám, co budou dělat ostatní, a pak se k nim přidám.“ Že sedláci (alespoň ti vážení) svým výsadním postavením v komunitě obce byli pro rolníky ukazateli příkladného jednání, je nabitelní. Jejich vztah ke zbytku komunity však byl dvojaký a mnohdy ne zcela ideální. Na jednu stranu představovali uznávanou autoritu zkušených hospodářů, na stranu druhou je provázela i lidská závist nebo frustrace méně majetných venkovanů. Řada maloročníků byla totiž na sedlácích existenčně závislá a některým zazlívala povýšenecké chování ve vztahu k chudším sousedům. Určití z nich si nesli i závaží „příliš horlivé“ agrárnícké minulosti. Tento stav komunistům vyhovoval, neboť znemožňoval situaci, kdy by se vesnice postavila proti některým direktivním opatřením jako celek. Za prvotní podmínku úspěchu kolektivizace totiž KSC považovala uchování a posilování svazku maloročníků a dělníků. Protože rozumové zdůvodňování výhod společného hospodaření nestačilo odstranit bariéru citové závislosti rolníků na zděděné půdě, komunisté přistoupili k jiným „přesvědčovací metodám“.

Jedním z nástrojů manipulace se staly Strojní traktorové stanice (STS). Ty měly zajistit plošnou mechanizaci hospodaření a zároveň přinutit drobné rolníky k přechodu k tzv. vyšším výrobním formám. Ovládnutí sféry těžkých mechanizačních prostředků mělo pro komunisty i značný propagandistický význam, neboť podle K. Gottwalda právě zaměstnanci STS se měli stát *apoštoly společného obdělávání půdy* (SOUKUP 1952:65). Uvědomme si, že vlastnictví strojů, na nichž byli menší rolníci v určitých okamžicích závislí, bylo také nástrojem moci konzervativních sedláků. Držení traktoru se tak stalo i symbolem moci jako takové a bylo jedním z příznaků stíhaného „kulactví“. Prvořadým úkolem komunistů tak byla nutnost získání kontroly mechanizace jak ve státním, tak družstevním a soukromém sektoru. To se po čase podařilo a STS se tak staly vlastníky většiny zemědělských strojů, což mělo jak psychologický, tak i hospodářský význam. Stanice poté působily jako nástroj hospodářské manipulace a nátlaku, když poskytovaly služby na základě třídního zařazení žadatele. To, že

protežována byla JZD a naopak znevýhodňování soukromí hospodáři s největšími výměrami, byla nespravedlnost nejen očividná, ale i legálně stanovená.²³

Vedle ovládnutí strojních družstev se hlavním prostředkem nátlaku na soukromé rolníky stal systém výkupních norem, jenž byl založen na odstupňovaných kvótách dodávek zemědělských výrobků; nejnížší normy musela plnit JZD a samostatně hospodařící malorolníci, nejvyšší potom sedláci vlastníci pozemky nad 10 hektarů. Soudy navíc začaly rolníky obviňovat z podvratnických a záškodnických akcí: z rozšiřování morových bacilů a nebo mandelinky bramborové. Rolníci byli odsuzováni k finančním trestům, trestům odnětí svobody či nuceným pracím. V mnoha případech bylo nařízeno i úplné vysídlení rolníka a jeho rodiny z obce. Tento princip se uplatnil především v rámci rozsáhlé represivní „Akce Kulak“, která byla od roku 1951 do roku 1953 realizována na základě tajné ministerské směrnice.²⁴ Cílem akce bylo oslabení selského stavu způsobem vystěhování vybraných sedláků a jejich rodin mimo původní bydliště. Takto bylo nakonec zlikvidováno několik tisíc rodinných hospodářství a odehrála se řada osobních tragédií (viz RÚŽIČKA 2008, 2011). Ne každá obec měla své „vyhnance“, ale byly i obce, kde došlo k vysídlení ne jedné, ale řady rodin. Často záleželo na agilitě a ochotě místních funkcionářů vyhovět příkazům „shora“ a také na konkrétní společenské atmosféře v té které obci. Vysídlené rodiny se museli nejčastěji usadit na vybraném státním statku a na dlouhá léta jim byl zakázán vstup nejen do původní vesnice, ale třeba i celého okresu či kraje. Míra postižení skutečně závisela na míře dobré či špatné vůle funkcionářů, kteří na příslušných místech rozhodovali, a to se netýkalo jen krajních „prohřešků“ postižených. Spisovatel Dominik Tatarka vzpomínal, jak byl svědkem situace, kdy rolníkovi šli *napařit strašnou pokutu za to, že měl pavučinu na moruši, a že když vstoupí do družstva, pokutu mu prominou* (VOHRYZKA-KONOPA 1989: 29). S jakou libovůlí úřadů byly hospodářské kontroly prováděny, svědčí nejen tato příhoda, ale i směrnice z dobových dokumentů, kde se nařizovalo, aby u „vesnických boháčů“ byla prováděna důsledná a soustavná kontrola a u malých zemědělců kontroly pouze namátkové. To vše mělo proběhnout v režii příslušného úřadu s libovolným uplatněním sankcí podle *politické nutnosti a výrobní situace v okrese a obci*.²⁵ Je nabíledni, že takovýto systém vedl k faktické neudržitelnosti větších rodinných hospodářství. Vznikla situace, v níž se soukromé vlastnictví

²³ Čekatelé na služby STS dostávali přednost v pořadí: 1. výrobní družstva zemědělská, 2. drobní a střední rolníci, 3. bohatí velkosedláci. Odstupňovány byly také taxy za orbu 1 hektaru půdy, kdy výrobní družstva platila 50 %, drobní a střední rolníci 100 % a bohatí velkosedláci 150 % sazby.

²⁴ Více viz BLAŽEK Petr - JECH Karel – KUBÁLEK, Michal a kol.: *Akce „K“*, Česká zemědělská univerzita 2010

²⁵ Návrh sankcí za nesplnění výrobního plánu v zemědělství (15. prosinec 1949) Viz *Kolektivizace zemědělství (vznik JZD 1948 – 1949) – soubor dokumentů*. Státní ústřední archiv, Praha 1995, s.187.

půdy stalo břemenem, a jediným východiskem bylo přitakání společnému kolektivnímu hospodaření, nebo odchodu ze zemědělství.

Zvyšování ekonomického tlaku se tak začalo odrážet v nezbytné ochotě rolníků vstoupit do JZD. Tam se ovšem často stávali zakladateli různých opozičních proudů a zvláště ostře přitom vystupovali proti přechodu k vyšším typům kolektivního hospodaření, kde se už neodměňovalo podle rozlohy vlastněné půdy, ale rovnostářsky podle kvality a množství vykonané práce. Snahou v prvním období kolektivizace také bylo vytěsnit větší družstevní rolníky z pozic tzv. „funkcionářských kádru“ a v konečném důsledku je tedy zbavit faktické moci nad vloženým majetkem. To ovšem nebylo jednoduché. Na rozdíl od předsednictev MNV, strukturovaných politicky, představenstva JZD byla svým složením mnohem různorodější – zpočátku totiž musela odpovídat sociálnímu složení členstva družstva.

Aby si v nich úřady zajistily přímý vliv, ustavily funkce tzv. lidových agronomů, kteří tak navázali na roli agitačních instruktorů – tedy prostředníků určených ke kontrole a výkonu státních zájmů. Lidoví agronomové, kteří působili jako odborní poradci, byli kádrově prověřeni a měli zajišťovat neustálé spojení s příslušnými orgány okresu. Důraz byl u nich kladen na dobrou znalost místních poměrů jak po stránce politické, tak i hospodářské.

Podpůrným opatřením v procesu kolektivizace bylo také zavádění tzv. záhumenků, tj. malých půdních parcel samostatně obhospodařovaných jednotlivými družstevníky, které měly alespoň psychologicky nahradit ztracená osobní hospodářství. Existence záhumenků však měla i smysl ekonomický, neboť zajišťovala družstevníkům nejen pomocný zdroj obživy, ale i doplňkový příjem. Tato skutečnost ovšem přinášela i určitá rizika. Často se totiž stávalo, že družstevníci zanedbávali práci na společném hospodářství právě na úkor vlastního. K zamezení této formy soukromé malovýroby však nikdy důsledně nedošlo.

Jak již bylo řečeno, provoz jednotných zemědělských družstev v prvním desetiletí jejich existence byl přinejmenším problematický. Důvodem toho byla nejen nedostatečnost jejich materiálního zajištění, ale i zcela změněné prostředí rolníkovy existence v rámci kolektivního hospodaření. Poměrná mentální i hospodářská samostatnost soukromého hospodáře byla potlačena a rolník se naráz ocitl v systému norem a diktátu, jehož cílem bylo podřídit každodenní činnost státnímu plánu uskutečňovanému v perspektivě hospodářských pětiletok. Administrativní nátlak přitom u rolníka vyvolával nesouhlas a ovlivňoval i jeho vztah k práci, kterou tak již nevnímal v kontextu přirozených zákonů, a tím pádem se dostával do stavu jakési demotivace. Družstevník již nebyl tím, jenž ve svém konání propojoval nutné hospodářské vědomí s vědomím, řekněme, transcendentálním, zahrnujícím v sobě pojmy jako tradice, řád a harmonie, ale stal se jen nástrojem plánované výroby.

Vstupem do družstva začal být závislý na mzdě určované systémem pracovních jednotek²⁶ a mnohem větší část potravin si musel zabezpečovat na trhu stejně jako ostatní obyvatelé. Z univerzálního rolníka, jenž byl v jedné osobě oračem, žencem, chovatelem či údržbářem, se po změně charakteru práce stal specialista, odborník na jeden či více pracovních úkonů. Myšlenková organičnost propojující v sobě ekonomický zřetel rolníkových činů se zřetelem určitého životního poslání a zamezující tak možnému „zhospodářštění rozumu a citu“, byla nahrazena jakýmsi moderním technokratismem, jenž pojmy jako práce, právo, morálka, začal oddělovat a zacházet s nimi jako s izolovanými fakty (LAPKA - GOTTLIEB 2000: 67, 74).

Typické pro komunistické vnímání společnosti bylo i nepochopení zvláštností zemědělství s jeho specifickým organickým procesem odlišným od mechanického procesu, jenž byl vlastní preferovanému průmyslu. Jistý podíl na tom mělo i zdeformované hodnotové vnímání půdy v poválečném období, kdy pracovní síla, již neustále pohlcovalo město, nabývala ceny a půda naopak hodnotu ztrácela. Zároveň s tím klesala i společenská pozice rolnictva. Kolektivizace tento proces jen urychlila a ve svém důsledku, jak již bylo řečeno, podnítila i nejvýraznější sociální změnu v poválečné československé společnosti. Došlo k „pohřbení mentální jinakosti“ tradičního rolnického života, k jeho unifikaci a přiblížení městskému způsobu žití. Změnil se také charakter pozemkové držby a způsoby hospodaření, vlastně celý ráz kultivovaných krajín, jak se utvářely od středověku. Kdysi je charakterizovala mozaika drobnějších polí. Velkovýroba, aby mohla využít mechanizaci a novou technologii, scelila pozemky a vytvořila ekologicky nezdravé velké plochy. A tak se uzavřel „bludný kruh pokroku“, kdy se od parcelace velkostatků, přes zakládání malých JZD, přešlo opět k polní megalomanii spojování jednotlivých družstev. Zřetel hospodářské efektivity tedy opět převážil, ovšem *v situaci v gruntu změněné, totiž v situaci bez hospodáře – kavalíra*.²⁷

Kolektivizace venkova byla procesem, který podnítil jednu z nejrozsáhlejších společenských změn v Československu po druhé světové válce. Její realizací se zcela proměnila hospodářská a sociální struktura vesnic, životní styl obyvatel i ráz krajiny, která byla vystavena stále závažnějším ekologickým rizikům. Venkov byl do značné míry poměštěn a venkované ztratili každodenní kontakt s půdou. Z někdejších rolníků se stali buď zemědělci pracující v JZD, nebo dělníci dojíždějící do továren. Malý a pro státní moc nevýznamný počet

²⁶ Pracovní jednotka byla podílem zemědělce na celkovém peněžním a naturálním důchodu - výsledku celoročního hospodaření družstva. Různé druhy práce v družstevním hospodářství byly zařazovány do zvláštních tříd, o čemž se rozhodovalo na tzv. členských schůzích. Každé z těchto tříd přitom náležela určitá dotace pracovních jednotek podle kvalifikovanosti práce.

²⁷ viz BLUML, Josef: Venkovské inspirace Josefa Pekaře. In: RAŠTICOVÁ, Blanka (ed.) *Politická a stavovská zemědělská hnutí ve 20. století*. Slováké muzeum, Uherské Hradiště 2000, s. 15.

soukromých hospodářství sice přežívalo až do konce 80. let, ale vzhledem ke změně sociální situace se jejich počet zmenšoval. Vztah potomků rolníků k rodinným tradicím byl oslaben, a tak mnohdy dobrovolně předávali zděděné polnosti do správy místních JZD.

Až do poloviny 60. let byl dopad kolektivizace převážně negativní, včetně nedostatečného výkonu transformovaného zemědělství. Ke stabilizaci situace došlo poté, co stát přesměroval na venkov část investic a přestal nadměrně protežovat průmysl. Až po zásadní mechanizaci a vytvoření kompletního zázemí JZD se zvýšila i spokojenost jejich členů. Valná většina vesničanů se s nově ustaveným systémem postupně sžila a přijala jej za svůj. Výjimku přirozeně tvořili ti, kteří byli vystaveni největší represi a které kolektivizace mnohdy i tragicky postihla. Pro většinu venkovanů však JZD postupně vytvořila platformu pro osobní ekonomický růst později doplněný i lepším sociálním zajištěním a kvalitnějším kulturním vyžitím (viz JANČÁŘ 2011: 60-61). Smíření s kolektivizací a její pozvolné uznání za cosi neměnného nastává během tzv. období normalizace, zajisté i díky sociálním jistotám, které se na vesnici vracely. Lidé začali potraviny získávat především nákupem ve státních prodejnách a řada dřívějších rolnických zvyklostí pozbyla na významu. Většina krabicovitě vyhlížejících domků s městským komfortem, ať již přestavby nebo novostavby, pochází právě z této doby. Socialistický družstevní systém zapustil během 70. a 80. let v Československu hluboké kořeny, a proto i jeho transformace po roce 1989 nebyla jednoduchá a vyvolávala řadu otázek. Za čtyřicet let od započetí kolektivizace se však fungování venkova jako hospodářského a sociálního prostoru proměnilo do té míry, že pouhý návrat do předrevolučních časů již nebyl možný a vlastně ani žádoucí. Selská podstata daného prostoru vymizela a ten se stal spíše rekreační oblastí, zázemím a nezbytným potravinovým zdrojem městských aglomerací. Otázka budoucí podoby venkova se dnes týká nejen naší země, ale také celé Evropy. Zemědělství je do té míry specifický obor lidské činnosti, že vyžaduje obezřetnější přístup než obory jiné. Jeho organická podstata je příliš citlivá na to, aby byla podrobena technokratickým přístupům a rozhodnutím. I proto si venkov a zemědělství zasluhují společenskou pozornost.

2. Vývoj čs. kinematografie v letech 1945 – 1969

2.1 Zestátnění kinematografie

Krizová válečná léta, během nichž celosvětově stoupla návštěvnost kin, potvrdila zásadní důležitost filmu coby prostředku propagandy. Tím víc se během tohoto období zintenzívnila příprava znárodnění kinematografie, jež mělo přijít po osvobození země. Česká kinematografie se v období německého protektorátu dostala do područí centrálně řízených říšských institucí, a proto již během druhé světové války de facto spadla pod působnost politických orgánů. Na utajovaném plánu znárodnění kinematografie pracovali lidé z celého politického spektra. Nebyla to tedy záležitost izolované skupiny, ale řady nezávislých lidí různě spjatých s filmovou výrobou. Konceptů zestátnění existovalo několik. Nakonec byl uplatněn ten, jehož hlavním rysem byla komplexní propojenost systému (tedy výroby, distribuce i kin) tak, aby mohla být kinematografie ekonomicky soběstačná. I když se postupem doby struktura filmové výroby modifikovala, faktem je, že základní teze dekretu prezidenta Beneše č. 50 o znárodnění kinematografie, vydaného 28. 8. 1945, platily v podstatě až do počátku 90. let minulého století.²⁸ Podle filmového historika Ivana Klimeše přitom centralizované hierarchické uspořádání zestátněné kinematografie přitom nevycházelo ani tak z inspirace sovětským vzorem, jako spíše ze zkušenosti z fungování protektorátního filmového průmyslu, strukturovaného dle německé předlohy.²⁹ Systém fungování filmové výroby, jak byl uplatňován od roku 1945, tak po dlouhá desetiletí ovlivňoval podobu československé filmové tvorby i její uměleckou úroveň.

2.2 Cesta k propagandě

K úvahám o znárodnění kinematografie vedla snaha pozvednout kvalitativní úroveň národní filmové tvorby. Cílem měl být také soběstačný filmový průmysl, jenž by se stal zárukou produkční stability. V tehdy preferovaném centralistickém plánování a řízení bylo spatřováno organizační řešení nejen pro průmysl, ale i pro oblasti kultury a umění. Zatímco předválečnou kinematografii až na výjimky charakterizovala snaha produkčních společností získat co největší finanční zisk, a to i na úkor kvality filmů, léta poválečná měla přinést zásadní změnu. Teď již neměl být kladen důraz pouze na hledisko divácké přitažlivosti, ale také na umělecký a ideový rozměr tvorby. První léta znárodněné kinematografie vypadala

²⁸ Jednalo se o dekret č.50/1945. Bylo jím dáno, že k provozu filmových ateliérů, k výrobě filmů, k jejich laboratornímu zpracování, distribuci i veřejnému promítání je oprávněn výhradně stát.

²⁹ Info viz SKOPAL, Pavel: Úvod. Plány, změny a kontinuity. In: SKOPAL, Pavel (ed.): *Naplánovaná kinematografie, český filmový průmysl 1945-1960*. Academia, Praha 2012. s.21.

nadějně, a to nejen na poli stěžejní hrané produkce. Díky zestátnění byl umožněn rozmach animované tvorby, která předtím živořila na úrovni kreslených reklam. Probíhala také kinofikace venkovských oblastí. Na sjezdu národní kultury v dubnu 1948 bylo prezentováno, že roste síť kin dětských, zřizují se kinostanice a kina budují sociální a léčebné ústavy. Ředitel podniku Československý státní film (ČSF) Lubomír Linhart také hovořil o zřizování tematicky vyhraněných kin Čas, biografů filmových retrospektiv a zvláštních kin pro umělecky náročné diváky. Ministr Václav Kopecký, zodpovědný za oblast kultury, se pak zmínil o garniturách pojízdných kin, které byly dány k dispozici ministerstvu zemědělství (viz BENEŠOVÁ a kol. 1969: 243, 244). Právě díky tomuto technickému arsenálu mohly být v dalších letech pořádány akce jakou bylo například Filmové jaro na vesnici, o němž se ještě zmíníme.

Film se měl stát kulturním fenoménem působícím v národním zájmu, jenž by pozitivně ovlivňoval inteligenční úroveň společnosti.³⁰ Umění tak mimo funkci zábavnou mělo být napříště i užitečné, mělo poskytovat poučení a přispívat k rozvoji diváckého vkusu. Tento bohulibý předpoklad však s rostoucí mocí totalitně orientované komunistické strany bohužel nebyl zcela naplněn. Státní kinematografie v těsně poválečných letech sice vyprodukovala několik umělecky nadprůměrných děl, ale po únorovém převratu v roce 1948 se dostala do situace, kdy důraz na hledisko umělecké kvality byl nahrazen důrazem na ideologickou podmíněnost filmů. Znárodnění sice na stát přeneslo odpovědnost za péči o kinematografii, ale kvůli nepříznivým politickým okolnostem také znamenalo pouhé nahrazení zvláště soukromého producenta zvláště pověřeného úředníka či anonymní byrokracie (BOČEK 1968: 148). Úpadkovému procesu nepřímo pomohla i politika mezinárodních soutěží. Na benátském Biennale 1947 např. byla udělena Velká cena filmu *Siréna* (r. Karel Steklý), na základě čehož se příslušní činitelé čs. kulturní politiky následně zasadili o jednoznačnou stylizaci státní filmové produkce podle tezí socialistického realismu (BENEŠOVÁ a kol. 1969: 241).

V systému poválečné filmové výroby se jako nejdůležitější programující článek tvorby ukázala dramaturgie.³¹ Ta zajišťovala jak styk umění a ideologie na jedné straně, tak styk umělecké tvorby a průmyslové výroby na straně druhé. Režisér byl stále více odsouván na vedlejší kolej, kde se z autora stával pouhý realizátor. Role ideového tvůrce obsahu díla spadla pod kompetenci scenáristy nebo pověřeného dramaturga. Z toho důvodu vznikly přípravné, dohlížecí a schvalovací orgány, které zajišťovaly literární přípravu filmu – tedy tu

³⁰ BILÍK, Petr: Kinematografie po druhé světové válce (1945-1970). In: PTÁČEK, Luboš (ed.): *Panorama českého filmu*. Rubico, Olomouc 2000, s. 88.

³¹ Více viz EISMANN, Šimon: *Film a kulturní politika (společenské kontexty zestátněné kinematografie 1945 – 52)*. Diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 1999, s. 121.

fázi tvorby, v níž se dala zásadně ovlivnit konečná podoba díla. Těmito dramaturgickými orgány byly do roku 1948 *Filmový umělecký sbor*, jenž scénáře posuzoval z perspektivy umělecké, a *Státní dramaturgie*, která zkoumala ideovou neškodnost textů. Po reorganizaci v roce 1948 se jimi staly *Ústřední dramaturgie* posuzující řemeslnou a uměleckou stránku tvorby a *Filmová rada* zkoumající hledisko ideové. Zpočátku, kdy tyto orgány posuzovaly připravované projekty spíše z hlediska uměleckého, bylo vše v relativním pořádku. Jakmile se však při schvalování scénářů začalo stále více prosazovat hledisko politické, docházelo k negativnímu ovlivnění úrovně i množství filmové produkce. Taková situace nastala zejména po roce 1948, kdy se do zmiňovaných orgánů dostávali lidé z ústředního vedení komunistické strany snažící se filmovou tvorbu zcela podřítit požadavkům ideologického boje.

Režisér v tomto pojetí musel sdílet především víru v komunistické ideje a zároveň plnit úkoly mu svěřené. Na opravdovosti málo záleželo, neboť ta vyžadovala neexistující svobodu volby. Podstatnější bylo, aby díla splňovala určená kritéria a aby sám umělec projevoval na povel loajalitu režimu. Platilo totiž, že morální a mravné je jediné to, co pomáhá v boji (EISMANN 199: 126, 143). Přenesením hlavního těžiště tvůrčího procesu na rozbujelou dramaturgii se filmaři dostali do situace, kdy jednotlivá díla byli nuceni předkládat několikeré cenzuře. Ta je samozřejmě podle dobových směrnic upravila do podoby, v níž bylo - i přes opačné proklamace - umělecké a autorské hledisko podružné. Spíše než snaha o osobité ztvárnění reality a autorskou reflexi se úkolem tvorby stala podpora tzv. ideologických kampaní vyhlašovaných stranickým aparátem. V nich byly aktuální politické požadavky přetvořeny do tezí, které měla uvést v život masová propaganda. Tyto teze následně projednaly jednotlivé kulturní svazy, začalo o nich referovat zpravodajství a také je museli zohlednit a aplikovat dramaturgové sestavující produkční plány filmové výroby. Byla to tedy jakási politická objednávka a filmaři povětšinou spříznění s ideami socialistické společnosti ji přijímali vcelku samozřejmě. Nutnost angažovanosti, která po umění vyžadovala službu „potřebě doby“, se tak promítla i do konkrétních filmových projektů nebo filmových akcí.

Příkladem může být kulturně-osvětový projekt Filmové jaro na vesnici, který korespondoval s vládním prohlášením z června 1948, jež se přihlásilo k politice tzv. demokratizace kultury podle hesla „kulturu a umění lidu“ a obsahovalo závazek k rozšíření kulturních statků mezi nejširší vrstvy pracujících. Zvláštní důraz se přitom kladl na zkulturnění venkova prostřednictvím kulturně osvětové péče (KNAPÍK 2004: 53). Tu mělo zajistit právě i Filmové jaro na vesnici, které se v českých zemích konalo v letech 1951 až 1956. Akce byla organizována ministerstvem kultury, ministerstvem zemědělství, Československým státním filmem a dále osvětovými a kulturními referenty krajských,

okresních a místních zastupitelstev. Filmové projekce pořádané v rámci tohoto festivalu byly součástí propagandy zaměřené na podporu produkce potravin na venkově, udržení postavení KSČ ve správě vesnic, rozbití původní hierarchie obcí a invazivní přechod ke kolektivnímu hospodaření. V místech, kde akci zajišťovala putovní kina³², o nichž se výše zmiňuje ministr Václav Kopecký, byla součástí programu prodejní výstava knih a na některých místech se prodávaly i gramofonové desky. Jak uvádí ve své historické studii o Filmovém jaru na vesnici Hana Květová, vydaná organizační směrnice dokládá, že cílem akce v pozdějších letech nebylo zasahovat do oblastí, které byly vyhodnoceny jako ideově problematické a kde se místní obyvatelé plně nezapojovali do procesu tzv. socializace vesnice. Naopak vybrané „vzorové obce“ se s touto filmovou přehlídkou staly jakousi výkladní skříní budování socialismu a fungujícího kolektivního hospodaření na vesnici. Akce přitom byla primárně cílena na aktivní zemědělce. Zbylá vesnická populace tvořená dělníky a státními zaměstnanci nepatřila do cílové skupiny mj. z důvodu odlišného životního stylu a možnosti kulturního vyžití ve městech, kam dojížděla za prací.³³ Badatelka uvádí, že stejně jako organizace Filmového jara na vesnici, i jeho propagace využívala obdobného modelu práce s filmem, uplatňovaného v průběhu kolektivizace v Sovětském svazu. Zejména šlo o rozšíření promítacích přístrojů na venkově a využití filmu k působení na lidové masy v místních traktorových stanicích, JZD či kulturních a osvětových zařízeních. Například v Brněnském kraji bylo takto v rámci festivalu uzavřeno přes čtyři sta pracovních závazků. Družstevníci a ostatní pracující rolníci se zavázali při příležitosti festivalu a podle sovětského vzoru zvýšit živočišnou výrobu, vybudovat společné stáje a zavést travoplní osevní postupy. Nekonfliktnost a lidovost organizovaných filmových projekcí měl podpořit doprovodný program, v jehož rámci vystupovaly pionýrské soubory, hudební kroužky a pořádaly se lidové zábavy. I přes tuto společenskou atraktivitu byla životnost Filmového jara na vesnici, v rámci něhož byly odpromítány desítky dlouhých hraných i krátkých osvětových snímků, omezená: *Snaha vytvořit prostřednictvím kulturně-osvětových akcí pozitivní mediální obraz vznikající nové formy hospodaření a s ní spojeného nového – „socialistického“ životního stylu na vesnici byla důležitým faktorem ovlivňujícím délku trvání této akce. A byla to zřejmě opět svým způsobem stabilizovaná situace na vesnici, prakticky dokončená kolektivizace, zhušťující se síť vesnických stálých kin, ale také například rostoucí role televize či nezájem putovních kin podílet se na této akci, co zapříčinilo její ukončení v roce 1956. Filmové jaro na vesnici*

³² Do akce bylo např. v roce 1952 zapojeno 115 putovních a 160 stálých kin.

³³ KVĚTOVÁ, Hana: Filmové jaro na vesnici 1951-1956 In: SKOPAL, Pavel (ed.): *Naplánovaná kinematografie, český filmový průmysl 1945-1960*. Academia, Praha 2012. s. 400-401.

*tak potkal stejný osud jako mnoho dalších filmových přehlídek dosti nekoordinovaně organizovaných v tomto období na venkově.*³⁴

2.3 Plánovaná kinematografie

Plánování vytvářelo pro fungování kinematografie v komunistickém období, nejméně intenzivněji přitom právě koncem 40. let a v letech padesátých, zásadní rámec všem složkám filmového průmyslu: od dramaturgie, přes produkci, distribuci až po výstavbu kin. Plánování, jež představuje specifický rys kinematografií celého tzv. východního bloku, se přitom dotýkalo nejen vymezování úkolů technicko-organizačních, ale i kulturně-politických. Se vznikem státního filmového monopolu přestala být alespoň na čas korigujícím činitelem hospodářská prosperita filmového podnikání i finanční úspěšnost jednotlivých filmů, neboť tam, kde platila kritéria politické propagandy, bylo možné svalovat vinu za sníženou návštěvnost na „osvětové poslání“ filmu. Kvůli tomu se pak k filmové práci dostávali lidé, kteří byli především přizpůsobiví jakékoliv objednavce, tím spíš, že výsledky jejich činnosti nebyly podrobeny žádné kontrole, splňovali-li podmínky na schopnosti ne příliš náročné stranické disciplinovanosti (BENEŠOVÁ a kol. 1969: 242). I tam, kde byl základem filmového díla život skutečné postavy nebo historická událost, byla realita více méně zřetelně přizpůsobena oficiální ideologii a socialisticko-realistickému propagandismu.

Ideovost představovala základní model tvorby, kdy umění mělo především sloužit politicky podmíněnému výchovnému poslání. Aby tomu tak skutečně bylo a film se stal nástrojem pevně zasazeným do soukolí moci, došlo na začátku 50. let k další reorganizaci struktury kinematografie. Ta ztratila svou poměrnou hospodářskou samostatnost a stala se rozpočtovou složkou státu spadající do sféry pověřeného ministerstva.³⁵ Pro větší ideologickou názornost bylo v roce 1950 navíc přijato usnesení Ústředního výboru KSČ *Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu*, které se stalo oficiální tvůrčí směrnicí, jež v následujícím období zásadně ovlivňovala podobu filmové tvorby. V jeho důsledku došlo k ještě větší schematizaci a kinematografie se dostala do krize jak umělecké, tak produkční. V roce 1951 bylo vyrobeno jen osm celovečerních filmů a v následujících letech byl tento propad napravován jen pozvolna. Důležitým momentem, který přispěl k ochromení produkce, byla vedle několikrátrevné cenzury také aplikace průmyslového a příliš byrokratického modelu filmové výroby oproti modelu uměleckému, který byl

³⁴ Tamtéž. s. 415.

³⁵ Jednalo se o *Ministerstvo informací a osvěty*. Po jeho zrušení v roce 1953 se jím stalo *Ministerstvo školství a kultury*.

uplatňován v prvních poválečných letech. Při často chaotickém zavádění nových metod řízení sloužily jako vzor mechanicky implantované sovětské organizační modely a těžký průmysl. Období 1948 – 1954 bylo v kinematografii érou nejtužší centralizace a neustálé reorganizace.³⁶ Konfliktně působil také příhod odborně málo vzdělaných a nezkušených stranických kádrů do prostředí, ve kterém stále převažovali dlouholetí zkušení zaměstnanci zapojení do filmové výroby. Plánované produkce šedesáti hraných filmů pro rok 1954, která byla na Sjezdu národní kultury vedením kinematografie prognózována v roce 1948, se dosáhnout zdaleka nepodařilo. Neutěšenost takového stavu vedla k dalším organizačním opatřením. Personální obměna *Filmové rady* v roce 1953 byla jedním z těchto opatření. Zrušení stejného orgánu spadajícího pod ministerstvo a převedení jeho dramaturgických kompetencí pod barrandovskou *Ústřední dramaturgii* následovalo dva roky poté. Filmová tvorba se z hluboké krize dostala až v druhé polovině 50. let.

Po několik let byla zglajchšaltována i filmová kritika a publicistika, kde se připouštěla pouze frazeologie vyplývající ze stranických usnesení. Ohledy byly brány i na mocenskou situaci uvnitř stranického aparátu a publicisté měli jen minimální prostor pro skutečně svobodnou kritickou reflexi: *Toto znásilňování kritického mínění, vytvářející zvlášť příznivý terén pro otupující oportunismus a kariérismus, nepohltní však kupodivu bezezbytku všechnu kritickou schopnost postižených novinářů a filmových teoretiků, která je pouze dočasně, třeba na mnoho let paralysována a přinucena k ohebnosti, aby později spoluvytvářela podmínky k odstraňování stalinského systému* (BENEŠOVÁ a kol. 1969: 247).

Přestože Československý film (ČSF) byl státním podnikem, po roce 1948 se nad ním vytvořila ještě další schvalovací a kontrolní struktura. Komunistickou stranu reprezentovalo Kulturně propagační oddělení a Kulturní rada ÚV KSČ, stát Ministerstvo informací a osvěty (posléze Ministerstvo kultury). Jako prostředník mezi těmito institucemi a ČSF fungovala právě Filmová rada. Ta působila jako nejvlivnější orgán zasahující do konečné podoby filmů, i když byla zřízena jen jako poradní orgán ministerstva.³⁷ Filmová rada měla dva nástroje jak ovlivňovat filmovou tvorbu dle politických požadavků. Byly jimi jednak tematické plány, jednak dramaturgické posudky jednotlivých členů rady. Retardačně působilo také opatrné schvalování podoby filmu v jednotlivých fázích výroby (námět, scénář, technický scénář, hrubý sestřih, hotový film). Tematické plány určovaly, jaké filmy mají v daném roce vzniknout. Tím se mělo zabránit nekontrolovanému zaměření produkce a zaručit, že se budou natáčet i méně

³⁶ Více viz SZCZEPANIK, Petr: „Machři a diletanti“ – Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvrátů 1945-1962. In: SKOPAL, Pavel (ed.): *Naplánovaná kinematografie, český filmový průmysl 1945-1960*. Academia, Praha 2012., s.51.

³⁷ KLIMEŠ, Ivan: Za vizí centrálního řízení filmové tvorby (Úvod k edici), In: *Illuminace* 2000, č. 4, s. 135.

atraktivní náměty. Tato idea však příliš nepočítala s praxí filmové výroby; která vyžaduje jistou flexibilitu. Při veškeré snaze tvůrčích skupin splnit tematický plán se to nikdy zcela nepodařilo. Z návrhů, které byly vzneseny při sestavování plánů, je patrné, že v české kinematografii nebylo místo pro neangažovaný film; politický podtext byl vždy na prvním místě.³⁸ Spisovatelé, scenáristé ani režiséři nepožívali důvěry, aby jim v tomto směru byla dána volnost. Náměty a ideologickou správnost zaručovali „odborníci“ z civilních oborů, kteří ve Filmové radě zasedali. Právě jejich přítomnost v tak důležitém orgánu následně zapříčinila nezdar tohoto způsobu řízení kinematografie. Film nemohl sloužit jen jako tlumočnick ideologie, aniž by mu bylo povoleno přispět svou vlastní specifickou formou k vyjádření problémů současnosti. Zároveň se tím zásadně oslabil vliv veřejného mínění na domácí produkci a filmy ztratily kontakt s adresátem. Některá témata byla pro filmové zpracování nevhodná a sama o sobě nezajišťovala plnohodnotnou náplň celovečerního snímku. Často se muselo několik témat spojit, aby film nebyl nudný. Tak požadavek na film z venkovského prostředí pojednávajícího o mechanizaci zemědělství, normování práce, rozorávání mezí a záškodnické činnosti kulaka dal například vzniknout agitačnímu filmu *Cesta ke štěstí*.³⁹

Tematické plány byly sestavovány natolik volně, že si pod nimi nebylo možno představit žádné konkrétnější filmy, a tak se později přistoupilo k praxi výběru z již předložených látek. Ani to však nezajistilo naplnění požadavků a například filmy z venkovského prostředí byly stále nedostatkové. Tento stav pro změnu vedl k zvýšené produkci námětů a scénářů, které nebyly do tematického plánu zahrnuty. Tím ovšem nedošlo k jejich realizaci, což se dá v jistém smyslu chápat jako důsledek cenzury (ROTTOVÁ 2010: 105). Postupem času se ku prospěchu věci do filmové rady dostali i spisovatelé a režiséři, kteří již k diskusi přispívali odbornějšími posudky, jednoznačnost vyznění filmů se snažili oslabovat a podporovali formálně specifičtější filmové zpracování. I tak ovšem Filmová rada neměla delšího trvání a v roce 1955 byla zrušena. Tím skončila etapa největšího ideologického tlaku na filmovou tvorbu a započala další, v níž docházelo k hledání nových témat i nových možností jejich zpracování. Neopomenutelný je také fakt, že k 1. lednu 1955 přestal být ČSF rozpočtovou organizací a byl mu přisouzen statut organizace rozpočtové. Takto byl poté vystaven i ekonomickým tlakům, což do jisté míry vedlo k postupnému narušování prioritně ideologické funkce tvorby. Na filmech vzniklých po politicky přelomovém roce 1956 už je zřetelný posun v kritičnosti filmové reflexe soudobé reality a příběhy mnohem více vycházejí ze skutečného života. Tematické uvolnění a prosazení autorského přístupu bylo tedy

³⁸ NFA, fond Filmová rada, Zápis ze schůze FR z 30. 3. 1949.

³⁹ NFA, fond Filmová rada, Zápis ze schůze FR z 12. 9. 1950

podstatně zapříčiněno změnami ve schvalovacích postupech. Dramaturgická kontrola filmů nadále fungovala v rámci Filmového studia Barrandov a byla především v kompetenci odborných pracovníků. Jako nejvyšší cenzurní orgán sloužila Hlavní správa tiskového dohledu (HSTD), jejíž zásahy se povětšinou týkaly již vytvořených filmů. Složitě členění dramaturgie se poválečném dvacetiletí různě obměňovalo, přičemž, jak upozorňuje filmový historik Petr Szczepanik, do roku 1954 se dramaturgické pravomoci od výrobních kolektivů postupně vzdalovaly, aby pak začala opětovná decentralizace prostřednictvím nově vytvořených tvůrčích skupin, které nakonec převzaly veškerou dramaturgickou práci, a dokonce i některé schvalovací pravomoci.⁴⁰ I díky takovému nastavení systému mohlo v 60. letech dojít k umělecké obrodě čs. kinematografie a úspěšnému prosazení se tzv. české filmové vlny, kterou tvořili mladí absolventi filmové akademie.

2.4 Období socialistického realismu

Filmovou produkci po roce 1948 však nejdříve charakterizoval odklon od uměleckého či lidově-výchovného poslání k přímočaré politické propagandě. Filmaři se nepokoušeli popisovat skutečnost způsobem osobité autorské reflexe, nýbrž se (až na výjimky) dali do služeb vládnoucí ideologie. Otázka umělecké úrovně byla upozaděna, a pokud se o výrazové kvalitě filmů mluvilo, tak pouze v kategorii jejich řemeslného zvládnutí. Jak praví filmový kritik Jaroslav Boček, předem schválený „pevný scénář“ se stal dogmatem ani ne tak z potřeby tvorby, jako z potřeby schvalovacích orgánů (BOČEK 1968: 153). Výhody jeho koncepce (jistota a předvídatelnost) byly ovšem zastíněny řadou negativ. Mezi ně patřila především a priori daná omezenost tvůrčího vkladu, která umělcům svazovala ruce a znemožňovala jakékoliv experimentování. Nutná ideovost díla se jen těžko dokázala sloučit se svérázným rukopisem, a proto se mnohé filmy sobě vesměs podobaly jako vejce vejci.

Jakýmsi teoretickým kánonem nejen filmové, ale jakékoliv umělecké tvorby se stal na základě sovětského vzoru aplikovaný tvůrčí koncept tzv. socialistického realismu, jenž se měl od běžného realismu odlišovat angažovaností a optimismem. Film měl být nejen obrazem revoluční současnosti, ale i jejím spolutvůrcem. Politické pokyny měly být interpretovány tak, aby se staly srozumitelné širokým masám. Dílo mělo překlenout rozpětí mezi divákem nejméně náročným a zkušeným filmovým pozorovatelem způsobem, kdy by si v hledišti každý přišel na své, a *aby tu našel vnějškovou poutavost ten, kdo jde jen za ní, ale aby se*

⁴⁰ Více viz SZCZEPANIK, Petr: „Machři a diletanti“ – Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvratů 1945-1962. In: SKOPAL, Pavel (ed.): *Naplánovaná kinematografie, český filmový průmysl 1945-1960*. s.32-33.

*dobral i jiných hodnot díla, kdo je objevovat umí.*⁴¹ Tímto požadavkem však bylo již předem vyloučeno experimentování či autorský průzkum nových možností uměleckého výrazu. Forma jakéhokoliv filmového díla se stávala předvídatelnou a v důsledku nudnou. Filmy natáčené metodou socialistického realismu se sice tvářily „nově“ a „pravdivě“, ale s každodenní realitou měly pramálo společného. Při střetu s idejí musela jít skutečnost stranou. Primitivní dramatické formě vyprávění odpovídala koncepce filmového syžetu. Nepoužívaly se časové zkratky nebo posuny, děj byl jednoznačně historicky situován, nic nebylo odkázáno na divákovu obrazotvornost. Filmová skladba byla koncipována tak, aby ji pochopila i nejprostší venkovanka. Tento polopatismus přitom nevyplýval pouze z úsilí působit na co nejširší obecnost, ale byl také výrazem snahy autorů vyhovět požadavkům schvalovacích orgánů a jejich cenzurním kritériím.

Posláním tehdejší filmové produkce byla „lidovost“ a názornost. Například figury příběhů byly pevně vystavěny způsobem, kdy z množství reálných osob se vytvořila taková, která výběrem určitých vlastností představovala ideální a reprezentativní typ – tedy jakousi esenci podobných figur. Toto migrující schéma vytvářené striktně podle společenského (třídního) klíče, bylo sice obdařeno jedním, dvěma ozvlášťujícími rysy, ale i přesto se postavy tehdejších filmů jeví jako vykalkulované a nevěrohodné.⁴² Podle slov Václava Kopeckého, tehdejšího ministra kultury, sice socialistický realismus neměl být plochý, šedivý a bezduše předmětný⁴³, ale požadovaná pestrost skutečnosti byla právě touto schematizací vyloučena. I když záměrem dramaturgů bylo docílení rozmanitosti filmové produkce, a to především po obsahové stránce, vzhledem k přesně stanoveným tvůrčím omezením nebylo možné takového stavu dosáhnout. Různé náměty se sice natáčely v rozličných prostředích, ale konflikty byly navlas stejné. Jelikož ve scénářích mělo jít o zobrazení „zářného“ socialistického realismu, zákonitě docházelo ke zkreslování skutečnosti. Jednotlivá díla se tak stávala průhlednými plakáty, které divákovi sice mohly tlumočit nejnovější politické teze, ale zábavu či hlubší zamyšlení nabídky stěží. Tehdejší filmová produkce navíc trpěla dalším neduhem: prolínáním jednotlivých žánrů a jejich deformací. Oslabení žánrového vyhranění sice bylo odůvodněno tím, že nová realita je mnohotvárná, ale praktický dopad na filmovou tvorbu měla tato praxe negativní. Z dramatu se vytrácelo napětí, postavy nebyly psychologicky prokreslené, do veseloher neorganicky pronikaly vážné prvky a prvoplánové didaktické poučky. Ušetřeny

⁴¹ MAŘÁNEK, Jiří: Cestou k cíli, Slovo o státní filmové dramaturgii. *Filmová práce*, 1945, č. 19, s. 1.

⁴² FIALA, Miloš: Československý film po únoru. *Film a doba*, 1968, č. 2, s. 90.

⁴³ KOPECKÝ, Václav: Vedení nepřemožitelným učením marxismu-leninismu vybudujeme socialismus v naší vlasti. In: *KSČ a československá kinematografie*. Československý filmový ústav, Praha 1980, s. 62.

nebyly ani historické filmy či pohádky. Mnohdy klasické příběhy byly vykládány z perspektivy třídního boje či propagované „revoluční tradice národa“. Diváci v nich tak nacházeli stejná témata či rozvržení postav, jaké skýtaly filmy zobrazující tehdejší realitu. Komedie, pohádky a historické snímky natáčené v daném období i přes svou ideologickou podmíněnost však nadále zůstávají divácky oblíbené. Soudobá dramata jednostrannou ideologicky podmíněnou dramaturgií i z hlediska divácké obliby tak utrpěla nejvíce.

Právě u filmů ze současnosti převládala mimoumělecká politická funkce. S nadčasovostí se nepočítalo, požadována byla reportážnost a angažovanost. Filmy se natáčely na objednávku ideologů, „stranický pohled“ byl samozřejmostí a tvůrčí disciplína se předpokládala. Snímky měly ukazovat, jak lidé přetvářejí skutečnost i sebe samotné. Cílem bylo podněcovat společnost k aktivitě a k „novému“ prožívání existence. Individuální hrdinové filmů z 50. let byli podobně neosobně a neosobnostně dokonalí jako idealizovaná masa. Postavy neměly žádné fyzické choroby nebo vady a jejich vzdělání velmi často nepřekračovalo úroveň obecné školy. Všude se radostně pracovalo, ale známky únavy či vyčerpání nebyly patrné, postavy netrpěly samotou, netrýznilo je hledání pravdy. Sklony ke strachu a projevy paniky se projevovaly většinou jen u třídních nepřátel. Zobrazení náboženských hodnot a chování bylo zcela ojedinělé, což například u filmů z venkovského prostředí byl zásadně omezující faktor při snaze dosáhnout alespoň jejich minimální věrohodnosti. Je přitom příznačné, že se dobový schematismus vyhýbal náboženským hodnotám, to znamená: jejich kritice, neboť to byla právě religiozita, samozřejmě převlečená do jiných kostýmů, kterou stalinismus, jako ostatně každá totalitní demagogie, využil ve svůj prospěch a aplikoval formou ustavení vlastní hierarchie i společenských aktivit (BENEŠOVÁ 1969: 259).

Mravním ideálem se stala materiální askeze a obětavost ve prospěch kolektivu. Co do důležitosti a množství výskytu převažovaly ve filmech motivy ideologie a práce, k nimž byl přidružen motiv přátelství. Láska hrála druhořadou významovou roli i v těch filmech, kde zabírala značnou část fabule. Přátelství, právě tak jako láska, přitom měly cenu a význam jen jako urychlovače kolektivního budovatelského procesu. Intimita vztahů byla zapovězena, sexualita vyloučena. Filmy zásadně nezobrazovaly intimnější stupeň sexuálního chování, než je polibek nebo obětí, a to ještě vzácně (BENEŠOVÁ 1969: 219). Pokud se ve filmech nevyskytovalo rodinné zázemí, bylo substituováno vztahem k pracovnímu prostředí, k vlasti, ke kraji, nebo se promítalo do přátelských vztahů. V těchto vztazích se přitom nejčastěji uplatňovala tzv. patronátní funkce, a to jak v hrdinově poměru ke skupině, tak i v opačném směru, kdy nad hrdinou vykonává patronátní dozor kolektiv: Samo slovo patronát, tehdy velmi frekventované, vyjadřuje velmi výstižně patriarchální povahu těchto vztahů, která byla

latentně přítomna v každé souvislosti. Patronát totiž nejenže podněcoval k soutěživosti, ale ustavoval vzájemně dozírací systém, vzájemnou kontrolu mezi pracovními celky či jednotlivci.

Filmy musely být lehce čitelné a intelektuálně jednoduché. Stavba příběhů proto byla primitivní a rozvržení postav schematické. Mnohé z rolí přitom ztvárňovali přední herci tehdejší éry, kteří už svým zjevem reprezentovali v ideových modelech široké celonárodní povědomí. Vidět Jaroslava Vojtu v roli zemědělce bylo ještě vzhledem k jeho tradiční venkovské stylizaci přijatelné, na druhou stranu Jaroslav Marvan ve slováckém kroji musel na diváky působit přinejmenším nevěrohodně. Každopádně vždy byl ve filmech kladný hrdina inspirující ostatní mravní čistotou a jasnou vizí, vždy tam byl prostý člověk typický svou neoblomností a dobrotvíváním. Samozřejmě nechyběl ani škůdce, často „střední kádr“, jenž intrikačil, a proto byl po právu potrestán. Tuto základní trojčlenku doplňovali nadšení a odhodlaní mladí lidé nebo příslušníci starší generace - zpočátku sice opatrní, ale v závěru nicméně přesvědčení o správnosti nastoupené cesty. Emancipovaná žena či váhavý intelektuál schematickou figurální mozaiku jen doplňovali. Skutečný konflikt byl možný pouze v linii kladný hrdina versus nepřítel. V ostatních případech byla povolena pouze pseudokonfliktnost vzešlá z malicherných nedorozumění. Přestupky proti zákonu byly zpravidla úměrně potrestány a u postav stojících mimo zákon často vystupovaly do popředí protisociální tendence. Obraz tzv. venkovských boháčů neboli kulaků utlačujících méně majetné rolníky je toho typickým případem. Proti nim stáli zpravidla funkcionáři místních národních výborů nebo členové nově zakládaných JZD. Pro většinu hrdinů znamenalo vyústění jejich filmových osudů především morální úspěch, jen pro menší část úspěch společenský.

Filmy té doby měly dějiny nejen ilustrovat, ale i aktivně spoluvytvářet. Proto se často dotýkaly aktuálních témat, na jejichž půdorysu tvůrci vystavěli příběhy mající divákům ozřejmit, jak zobrazovanou problematiku nejen správně chápat, ale v osobní praxi také řešit. Natáčelo se v různých prostředích - podle toho, jakými událostmi společnost žila a co v té chvíli bylo pro propagandu prioritní. Jednou film vyprávěl o záškodnících v povrchovém dole, jindy o sabotážích v železárnách či diverzantech pronikajících na naše území z kapitalistického západu. Ušetřen nemohl zůstat ani venkov, v té době procházející kolektivizační transformací. Direktivní plánování filmové produkce stavějící na koncepční dramaturgii si vesnickou tematiku prostě vyžádalo. Z hlediska státního zájmu to bylo neopomenutelné téma. Pokud byl film s aktuálním námětem stěžejní tvůrčí položkou, tak snímky reflektující dramatické dění na venkově měly tvořit její důležitou součást. Obraz venkova měl být ovšem diametrálně odlišný od toho, jak jej diváci znali z dřívějšího. Podle

státní dramaturgie se tvůrci měli odvrátit od „perspektivy idyliků“ a místo toho pohlédnout na danou problematiku ze zorného úhlu „revolučních budovatelů“. Jak se měla tvorba s vesnickou tematikou profilovat, vhodně dokresluje jedna z dobových kritik: *Do nenávratna se vytratilo včerejší vesnické drama, ta kapitalismem zplozená kategorie, v níž třídní zášť, chamtivost a drsná zaostalost dávaly vyrůstat tragédiím jednou mileneckým či manželským, podruhé rodovým nebo výměnkářským. Včerejší drama bylo tragicky bezvýhodné proto, že v něm zápasilo staré se starým, kdežto dnešní drama je zápasem starého s novým.*⁴⁴

I filmy reflektující vesnické prostředí se měly zapojit do propagandistické linie tehdejší tvorby, a doplnit tak škálu filmových agitek o další položku, která by přispěla k větší námětové pestrosti. Filmy měly o dění na venkově nejen referovat, ale svou příkladností do něj i aktivně zasahovat. Měly se stát didaktickým nástrojem podporujícím jeho kolektivizaci. Úkol, v němž se měly politické zájmy státu na venkově propojovat s tvůrčími ambicemi umělců, poměrně jasně formuloval Jiří Hájek v dobově příkladné reflexi: *Být nástrojem pronikání a konečného vítězství velké osvobozující pravdy socialismu i na naší vesnici, takový je úkol našeho dramatu stejně jako filmu a ostatních nejmasovějších uměleckých forem. (...) Před našimi dramatiky je stejně jako před ostatními umělci úkol, aby od obrazu vzniku a počátků JZD přešli k zobrazování zkušeností a výsledků práce nejpokročilejších družstev, aby na nich ukazovali cestu i ostatním rolníkům.*⁴⁵ Volání po venkovských námětech však bylo filmovou tvorbou naplněno pouze částečně, protože málokteré prostředí bylo v tehdejší době tak třesnutě konfliktní a nestabilní. Situace na venkově se měnila doslova měsíc od měsíce a filmoví tvůrci od skutečné venkovské reality na tuto skutečnost jen s obtížemi dokázali reagovat.

2.5 Přejížděné oživení

Jestliže je podle Jaroslava Bočka vývoj české filmové tvorby uzlován základními událostmi politickými, ať domácího či světového charakteru (BOČEK 1968: 189), tak v roce 1956 se stal touto směrodatnou událostí XX. sjezd sovětské komunistické strany. Jeho hlavním důsledkem byla „destalinizace“ neboli revize uplynulého období poznamenaného tzv. kultem osobnosti. Zároveň s tím docházelo i k přehodnocování přístupu k umělecké tvorbě, která dlouhodobě podléhala ideologickému tlaku. Společností začal být vyžadován prostor pro tvůrčí seberealizaci jedinců a humánnější pojetí socialismu. Navíc studenoválečná

⁴⁴ ŽALMAN, Jan: Cesta ke štěstí. *Kino*, 1951, č. 23, s. 556.

⁴⁵ HÁJEK, Jiří: Přerod vesnice v zrcadle našeho dramatu. *Tvorba*, 1950, č. 12, s. 288.

teze o kapitalistickém obklíčení byla nahrazena tezí o existenci dvou světových soustav. Ta vyžadovala politiku mírové koexistence a přechodně snížila velmocenské napětí.

Impuls zmíněného sjezdu, který se přesunul ze sovětského prostředí i do prostoru východoevropských satelitních států, ovlivnil i dění na poli československé kultury. Především v rámci uměleckých svazů byly v rychlém sledu revidovány „hříchy“ předchozích let počínaje svévolí moci a konče degradací jedince do pozice pouhého vykonavatele direktiv stranických orgánů. Druhý sjezd československých spisovatelů, který se konal nedlouho po sjezdu KSSS, proběhl v atmosféře odpovídající svým obsahem moskevským jednáním. Zároveň se rozběhla diskuse o stavu filosofie a pojetí marxismu-leninismu. V umělecké oblasti byla reakce na poučovací vývoj kultury spíše negující a přehlušovala ojedinělé hlasy, které upozorňovaly na některé její hodnoty (BENEŠOVÁ a kol. 1969: 334). Začala kulturní obroda.

K postupným změnám docházelo i v kinematografii, a to přesto, že vzhledem ke složité produkční základně filmové tvorby byl tento proces opožděn. Fakt, že se umělecká rada stala pouze poradním orgánem ředitele barrandovského studia, který měl pravomoc schvalovat scénáře do výroby, se ukázal podstatný. Díky reorganizaci barrandovské dramaturgie došlo k zjednodušení schvalovacích řízení a zásluhou Eduarda Hofmana, nového ředitele ateliérů, se dostali k samostatné režijní práci další tvůrci (např. Ladislav Helge, Zbyněk Brynych, Milan Vošmik, Ivo Novák aj). Docházelo i ke generační obměně kameramanů, herců apod. Takzvaná ur-vlna (viz ŠKVORECKÝ 1991: 59), kterou tvořili starší, již zkušené tvůrci a zároveň první generace absolventů FAMU, obohatila dramaturgický plán na onu dobu neobvykle odvážnými náměty.

Tvůrci doposud omezení vynuceným uplatňováním sovětské „ždanovovské estetiky“, jež kladla důraz na politickou angažovanost a výchovnou funkci umění, byli sice odhodláni dál sloužit ideji socialismu, ale posluhovat se jim již nechtělo. Socialistický realismus pro ně neměl být esteticky vymezeným dogmatem, ale *realismem socialistické epochy*.⁴⁶ Ideovost byla sice nadále prioritní podstatou díla, zároveň však docházelo k výkladovému posunu v chápání tohoto termínu. Na začátku 50. let šlo především o možnost *odevzdání poznatků marxistické vědy masám*, kdežto nyní měl nastat *proces uměleckého poznání a hodnocení životní reality*.⁴⁷ Idea se napříště měla hledat ve skutečnosti, a ne skutečnost v ideji. Společnost již neměla být sledována shůry - vizionářskou a nereálnou perspektivou vůdců, ale

⁴⁶ ŠTÁBLA, Zdeněk: K poválečnému vývoji v kinematografii. In: *Filmový sborník historický 4*. Národní filmový archiv, Praha 1993, s. 14.

⁴⁷ HRABOVSKÁ, Katarína: Plný pohľad na život. *Film a divadlo*, č. 3, s. 12.

spíše zdola - pohledem obyčejného člověka potýkajícího se s deziluzí plynoucí z rozdílu politických proklamací a každodenní reality.

Úbytek proletářských postav v umělecké tvorbě byl jedním z průvodních znaků liberalizujících se poměrů druhé poloviny 50. let. Skrytá averze filmových profesionálů ke zpracování (ne)aktuální budovatelské tematiky se brzy projevila v dramaturgickém plánu. Chronický nedostatek filmových předloh z prostředí venkova a jeho přeměny, ze života dělníků či z oblasti průmyslové výstavby měl být vykompenzován přívalem látek přihlášených do veřejného klání celostátní soutěže o filmovou povídku, vypsané v červenci 1958. Akce však přes veškerou publicitu skončila fiaskem. Zasláné práce byly povětšinou dílem zapálených amatérů. Výběr témat se až nápadně podobal schematické vlně počátku 50. let – v případě vesnických látek šlo o boj „charakterních“ členů JZD s „podlými“ kulaky, u průmyslové výroby se „lidoví autoři“ soustředili na líčení nelehkých podmínek při stavbě přehrad (BINDEROVÁ 2004: 32, 33).

V oficiální filmové produkci přitom byly tendence zcela opačné. Uvolnění tvůrčí svobody se promítlo do překračování schémat a dramaturgických klišé. Především došlo k výraznému zcivilnění pohledu na skutečnost (opožděně inspirovanému odkazem italského neorealismu), a začalo se zlepšovat psychologické prokreslení postav. Natáčené filmy směřovaly ke kritičtější reflexi a tvorba přecházela od revolučně romantických koncepcí ke střízlivější analýze. Patrný byl odklon od povrchní pseudokonfliktnosti k polemice nastolující otázky a pochyby. Režisér přestal být pouhým technickým realizátorem, ale stával se *autorem* v pravém slova smyslu - tvůrcem zachycujícím realitu prizmatem osobní zkušenosti. Postoj filmaře v roli společenského soudce byl stále více nahrazován postojem advokáta - obhájce nezastupitelného práva člověka na vlastní identitu vyvážanou z nadiktované doktríny.⁴⁸ Filmová tvorba se prostě stávala hodnověrnější. V stále přežívající *signální soustavě stalinsky chápané kulturní politiky* ovšem mohla být každá odchylka interpretována jako diverze a snímky uplatňující „jiný“ pohled na skutečnost z toho důvodu byly nadále ideologickými arbitry vnímány jako podezřelé (ŽALMAN 1993: 11). To odpovídalo oficiálnímu názoru, že za všechny nedostatky nesou odpovědnost lidé a nikoli systém. Proto také měly různé diskuse a názorová střetnutí často jen krátkou životnost. Z oficiálních míst sice zaznívaly teze o boji proti dogmatismu, ale zároveň s nimi byl kladen důraz i na boj proti „soudobému revisionismu“ (BOČEK 1968: 15). Přílišná abstraktnost těchto pojmů přitom umožňovala jejich libovolnou interpretaci. Tvorba byla často posuzována v rámci vnitrostranických

⁴⁸ KOPANĚVOVÁ, Galina: Poznámky na téma kontinuity. In: *Filmový sborník historický 4*, Praha 1993, s. 147.

„taktických her“ a v závislosti na aktuální politické situaci. Jestliže jednou byla táž díla přijímána kladně s poukazem na novátorskou otevřenost a polemičnost, podruhé právě tyto vlastnosti mohly posloužit jako argument ideologické kritiky, ne-li zatracení. Stranické akce KSČ či předsjezdové diskusní kampaně měly sice vyvolat dojem, že i řadový člen strany se podílí na řízení a formování společenského života a formulování oficiálních názorů, avšak ve skutečnosti se jednalo o pouhou formalitu, poněvadž teze stranických programů byly ponejvíce formulovány tak obecně, že nebylo o čem diskutovat. Šlo pouze o schválení a odhlasování toho, co politické vedení k odhlasování předložilo.

2.6 Vzkazy z Banské Bystrice

Zatímco z kraje druhé poloviny 50. let se volalo po odklonu od uměleckého schematismu, nějaký čas nato - paradoxně již v situaci kvalitativního vzestupu tvorby - některým politikům znovu začala vadit „nedostatečná“ angažovanost filmových děl. Opět byl zdůrazněn požadavek, aby právě film stál v čele umělecké fronty a straničtí kulturtrégři zahájili tažení vůči obrozující se kinematografii. Symbolem stranické ofenzívy se stala přehlídka čs. filmové tvorby konaná v Banské Bystrici, při níž došlo ke kritice převážně kvalitnějších filmů tehdejší produkce.⁴⁹ Očekávalo se, že tento festival podpoří tvorbu, jež čerpá z impulsů XX. sjezdu a vyzvedne ta díla, jež se obracejí k palčivým stránkám života tehdejší společnosti. Během jednání se však ukázalo, že „shora“ byl dán někým pokyn najít ve filmové tvorbě za každou cenu projevy revisionismu. Úvodní referát tehdejšího ministra školství a kultury Františka Kahudy je příkladný:

Zůstali však někteří, již své názory neprověřili revoluční teorií a praxí... Jejich politickým výrazem je snaha stavět umění proti ideologii, vydávat umění za oblast nezávislou na politickém boji a rozvíjet se mimo určující vliv. Příznačným jevem těchto snah je např. silné pronikání naturalismu do uměleckých děl, oprašování starých a překonaných uměleckých mód, soustředění na výraz životních pocitů lidí, stojících stranou současného života, maloměšťáků s hlubokou životní skepsí, překážející zdravému revolučnímu proudu. Takové tendence mohou snadno přerůst v otevřený revisionistický projev (BENEŠOVÁ a kol.: 1969: 340).

Ideologická protiofensiva, řízená z ÚV KSČ, chtěla na tomto festivalu prokázat, že společenská kritika dostoupila svého vrcholu a jít nad ni by znamenalo odsuzovat samotný systém socialistické společnosti. Stranickými ideology bylo s výhrušným prstem poukázáno

⁴⁹ Přehlídka soudobé čs. filmové tvorby v Banské Bystrici se konala od 22. února do 1. března 1959.

zejména na filmy *Škola otců* (1957, r. Ladislav Helge), *Záříjové noci* (1957, r. Vojtěch Jasný), *Tři přání* (1958, r. Ján Kadár – Elmar Klos) a *Zde jsou lvi* (1958, r. Václav Krška). Ty se tematicky obracely k současnosti a metodou se hlásily k realistické formě. Jejich význam spočíval ve vyostřeném sociálně-kritickém pohledu. Mimo tato kvalitativně nadprůměrná díla však byla ze zcela utilitárních důvodů kritizována i poměrně plytká komedie *Hvězda jede na jih* (1958, r. Oldřich Lipský) a zákaz postihnul také komunální satiru *Konec jasnovidce* (1957, r. Ján Roháč-Vladimír Svitáček). Opatření platná zhruba do roku 1963 dolehla i na distribuci filmů ze zahraničí. Pozdrženo bylo například uvedení snímků režiséra Andrzeje Wajdy. Vyměnění byli ústřední ředitel ČSF a ředitel barrandovského studia, režiséři Kadár a Klos dostali tvůrčí distanc, režisér Václav Krška musel z Barrandova na čas odejít. Tvůrčí skupina Feix-Daniel byla rozehnána. Jak podotýká autorka diplomní studie o banskobystřické akci Tereza Binderová, podle publicisty Jaroslava Bočka měl na I. festivalu čs. filmu původně padnout za oběť povídkový film *Touha* (1958) režiséra Vojtěcha Jasného. Tento lyricky laděný snímek zasazený do venkovského prostředí měl být obviněn z buržoazního dekadentního formalismu. Dosud známé archivní prameny však zatím Bočkovo tvrzení nepotvrdily. Jasného výrazově jedinečnému filmu byl naopak nakonec udělen čestný diplom *za osobitě novátorský básnický pohled na skutečnost* (BINDEROVÁ 2004: 54). Pokud by se vyjádření J. Bočka zakládalo na pravdě, svědčilo by o tom, že výběr filmů daných na pranýř banskobystřické kritiky byl skutečně založen na nesystematickém (spíše politickém než-li ideově-uměleckém) kalkulu konzervativních kruhů komunistické strany. Skutečnost, že většina delegátů odsouzené filmy ani nespátřila, jasně svědčila o podprahovém politickém rozměru protireformní akce. Spíš než s ideovou rozeprží zde měli tvůrci co do činění s jakýmsi taktickým zásahem moci jednou dávající prostor a vzápětí jej omezující způsobem příznačným pro každou politickou garnituru tlačенou do defenzívy. Ostatně zásadní prohřešky proti proklamovaným tezím o „kritické stranickosti“ umění v odsouzených filmech nebyly; tvůrci právě tak chápali to, čemu se říkalo „společenská angažovanost.“ Podle filmového publicisty Jana Žalmana by je pravděpodobně ani nenapadlo uvažovat v jiných kategoriích než v těch, které deset let platily za svaté a jejichž souhrn byl teoreticky prezentován jako socialistický realismus.⁵⁰ Jako hlavní důvod kritiky dotčených filmů byla přesto uváděna údajná *ideová nepevnost, jednostrannost pohledu a nedostatečná znalost života* – paradoxně právě ta kritéria, která, objektivně vzato, odsouzená díla většinou splňovala, a navíc tvořivě rozvíjela. Banskobystřická konference tedy v sobě obsáhla řadu rozporů a paradoxů. Z nich

⁵⁰ ŽALMAN, Jan: Cesta ke štěstí. *Kino*, 1951, č. 23, s.14.

nejviditelnější tkvěl v kritice tvůrců starší generace, ačkoliv původně mělo jít o zadržení obrodného proudu neseného tvorbou mladších filmařů.

Kdykoli na konferenci zazněly kritické odsudky, bylo téměř jisté, že impuls k nim vzešel z již zmíněného referátu ministra Kahudy, jenž si hned v úvodu postěžoval na počet filmů, které podle jeho slov spatřují současnost výlučně mezi starými rozbitými baráky, kde život probíhá na pavlači či v ušpiněném bytě: *Člověka bezděky napadne, usuzuje-li podle takovéto filmové tvorby, zda u nás ještě existuje zdravá rodina, zda se u nás vůbec provádí bytová výstavba, zda u nás existuje jiná mládež než páskové, zda alkoholismus patří k podstatným projevům současného života v naší společnosti?* (BINDEROVÁ 2004: 39) Vina v případě takového popisu reality padla na italský neorealismus, jímž se čeští režiséři ve snaze dosáhnout větší pravdivosti a formální progresivity v hojné míře inspirovali. Komunističtí kulturtrégři proto v celé záležitosti uplatnili jednoduchou taktiku: neorealismus vzhledem k jeho úspěchům nadále hájili, režiséry-obdivovatele však upozornili, že jej nesprávně pochopili a jejich filmy tím pádem poškozují režim: *Metoda, která je pokroková v současné Itálii a je zaměřená proti nespravedlnosti kapitalistického řádu, bojuje proti němu právě tou surovostí a beznadějností všedního dne. Tento záměr vytvořil zcela logicky uměleckou formu a přenesení této formy mechanicky do našeho života vyvolává pak smutek a beznaději v naší společnosti a má tedy čistě reakční charakter*, vysvětlil svým kolegům prominentní režisér Otakar Vávra (BINDEROVÁ 2004: 40).

Tehdejší politická hesla směle hlásala, že dělník a družstevní zemědělec jsou nejtypičtějšími hrdiny socialistické doby. Filmů s těmito „hrdiny“ však v druhé polovině 50. let bylo natáčeno stále méně. Většina ústředních filmových postav pocházela z řad menšinové inteligence. Tento nepoměr mezi tematickým zacílením filmové tvorby a sociální strukturou obyvatelstva bylo podle aparátníků nutné upravit. Panoval názor, že umělec-komunista sice musí být odvážný, zároveň je ale třeba, aby byl i ideově pevný. Neustále se zdůrazňovala nutnost příklonu k současnosti. Nemělo však jít o „povrchnosti“ týkající se např. stylu oblékání, ale o hluboké odrážení třídního boje starého s novým. Ve středu každého díla musel stát člověk, který chce změnit svět k lepšímu, ne ukřivděný inteligent, který podléhá maloburžoazní skepsi (BINDEROVÁ 2004: 43). Jak mělo například vypadat psychologické drama zbavené „revisionismu“ kritizovaných filmů, nastínil filmový kritik Stanislav Zvoníček, jenž svým vystoupením na konferenci podpořil odsouzení některých progresivních snímků: *Což není látkou pro psychologické drama svár, který se objevuje v hlavě dnešních*

*hospodářů vesnice, zvyklých ještě před deseti lety plánovat z roku na rok sotva na několika hektarech a postavených dnes před úkol řídit zemědělskou fabriku na 1500 hektarech?*⁵¹

V rámci banskobystriického festivalu došlo i k několika setkáním filmařů s diváky mimo hlavní centrum akce. Mediálně nejsledovanější diskuse se odehrála mezi družstevníky JRD ve Zvolenské Slatině, obci, která byla na Slovensku považována za vzorný příklad socialistické vesnice. Po rozsáhlé debatě s tvůrci filmu *Útěk ze stínu* (1958, r. Jiří Sequens), což je vztahové drama zasazené do městského prostředí, padla z úst předsedy družstva otázka: *A soudruzi, jak je to s těmi vesnickými filmy? Viděli jste, co jsme udělali před sjezdem JRD my ve Slatině. A co vy? Jakýpak film nám promítnete za tři týdny, až se sejdem v Praze na sjezdu JZD?* F. B. Kunc, vedoucí dramaturg jedné z tvůrčích skupin a v té chvíli i vedoucí diskuse, se na odpověď v dané chvíli údajně nezmohl. Nepoužitelné náměty z celostátní veřejné soutěže o vhodný filmový námět jako argument použity být nemohly. I odborný časopis *Film a doba* se tehdy vytrvale obracel na tvůrčí pracovníky a žádal je, aby psali. Byla vyhlášena anketa, která se tvůrčích skupin a dramaturgů ptala, proč v naší kinematografii chybí vesnická témata. Redakci se od tvůrců dostalo poměrně povrchních odpovědí, některé zněly dokonce ironicky: *Proč je málo filmů z vesnice? Protože většina autorů je z města, nebo Kde nic není, ani dramaturg nebere* (BINDEROVÁ 2004: 54).

Nový ředitel podniku ČSF Alois Poledňák sice již na druhém festivalu čs. filmu, konaném v Plzni (1960) prohlásil, že *strana moudře a cílevědomě usměrnila další vývoj, aby se předešlo omylům, aby filmoví umělci, jimž jsou svěřovány obrovské prostředky, nerozměľňovali svůj talent v dílech malé společenské závažnosti*, ale opak byl pravdou. Ve skutečnosti po Banské Bystrici následuje úhyb k látkám životně okrajovým a příklon k myšlenkové nenáročnosti a uměleckému průměru.⁵² Vliv banskobystriických událostí na další vývoj filmové tvorby byl zásadní. Na začátku 60. let došlo k recidivě dogmatismu, kdy se v každé kritice znovu hledala skrytá revolta proti společenskému řádu a moci. Tvůrčí autocenzura následující po utužení schvalovacích poměrů vedla k rozmělnění tvorby a její kvalitativní stagnaci. Hlavním kritériem při posuzování filmových děl se opět stal tematický zřetel a ideové poučení znovu začalo být považováno za nejpodstatnější měřítko umělecké hodnoty díla. Filmová tvorba byla prověřována mnohem pečlivěji od rozpracovaných látek po dokončené filmy. Zatímco dosud bylo stěžejním faktorem, zda kontrolovaná látka režimu škodí, nyní se stalo rozhodující hledisko, zda a jak umělecký počín pomáhá budování

⁵¹ Viz Referáty a příspěvky. I. festival československého filmu Banská Bystrica 22-28 februára 1959 (Dále jen Referáty a příspěvky), Slovenský filmový ústav, fond Festival čs. filmu, s. 117. (projev Stanislava Zvoníčka) In: BINDEROVÁ, Tereza, s. 40.

⁵² BENEŠOVÁ, Marie a kol.: *Obraz člověka v české kinematografii 1922-1963*, s. 340.

socialismu a dovršení kulturní revoluce. Pracovníci HSTD byli nově pověřeni posuzovat díla s vědomím, že škodit je možné nejen tím, co se napíše a vytiskne, ale i prostým neuveřejněním, znevážením, podceněním či zkreslením kladných skutečností.⁵³ Těžiště cenzury se přeneslo zpět do fáze literárního scénáře. Kromě uvedených kroků se každý hraný film ve výrobním procesu měl preventivně podrobit kontrole technického scénáře, servisky a hotové kopie. Dohledem přitom bylo pověřeno více pracovníků zároveň, jelikož právě *díky kolektivnímu dohledu se měl včas ujasnit stranický názor na ideové zaměření filmu*.⁵⁴ Ze zprávy náčelníka HSTD pplk. Františka Kohouta, adresované ministrovi vnitra Rudolfu Barákovi vyplývá, že od nástupu Aloise Poledňáka do funkce ústředního ředitele Čs. filmu se spolupráce těchto složek s kontrolním orgánem podstatně zlepšila a od září 1959 viditelně ubylo zásahů vážnějšího rázu. Pokud se přeci jen nějaká škodlivá látka objevila, byla dána do souvislosti s dozníváním „černé série filmů“ z let 1956-1958 a vrácena studiu k přepracování s argumentem, že výsledek neodpovídá usnesení banskobystrické konference. Jako příklady takových filmů byly jmenovány venkovská veselohra *Procesí k Panence*, společenská satira *Až přijde kocour* a historický film s partyzánskou tematikou *Smrt si říká Engelchen*.⁵⁵

Přestože tato opatření dokazují, že návrat ke kulturní politice první poloviny 50. let se v praxi skutečně naplňoval, dobu již vrátit zpět možné nebylo. Když kádrová prověrka odhalila četné případy „ideově pomýlených“ pracovníků, směli tito lidé ve studiu nadále setrvat za podmínky, že se podrobí pohovoru o svých nedostacích a mezery v politickém vzdělání si doplní odborným školením.⁵⁶ Hrozba sankcí přesto uvrhla tvůrce do tvůrčí deprese a nejistoty. Angažovanost a tvůrčí odvaha, tedy vlastnosti, které byly ještě nedávno vyzdvihovány a ceněny se ze dne na den staly nežádoucími. Tereza Binderová ve své práci uvádí, jak se režisér Ladislav Helge v 60. letech svěřil novináři A. J. Liehmovi tuto vzpomínku: při pracovním promítání servisky filmu *Velká samota* (jehož závěr musel Helge nedobrovolně upravit) zaslechl z projekční kabiny hodnocení komise, při němž byl jeho film označen za protistranický: *Tenkrát jsem skutečně začal přemýšlet, jestli jsem se opravdu nedopustil něčeho protispolečenského. Byl jsem pochopitelně chodící mindrák, všechno jiné, jenom ne vyhraněná osobnost. Než se po takové šupě člověk zmátoří, aby zase něco riskoval, plynou roky, vzniká autocentura...* (BINDEROVÁ 2004: 92, 93). I toto svědectví vysvětluje skutečnost, proč na začátku 60. let došlo v české filmové tvorbě k zjevnému kvalitativnímu

⁵³ Výpis usnesení politického byra ÚV KSČ ke zprávě o činnosti HSTD MV, 29. 4. 1959; AMV, fond 318-1-5. Cit. z: BINDEROVÁ, Tereza: s. 90.

⁵⁴ Zpráva o činnosti II/3 odd. HSTD, Praha, 19. 6. 1961, AMV, fond 318-32-2. Cit. z: BINDEROVÁ, Tereza: s. 91.

⁵⁵ Sdělení HSTD, 3. 11. 1960; AMV, fond 318-248-7. Cit. z: BINDEROVÁ, Tereza: s. 91.

⁵⁶ Zpráva Celozávodního výboru KSČ o situaci ve studiu a nejbližší úkoly. *Záběr*, září 1959, s. 2-3.

propadu, jenž byl naštěstí brzy kompenzován nástupem tvůrců „mladé filmařské vlny“. Ačkoli KSČ poukazovala, jak záhy po banskobystřické konferenci vzrostla nejen ideová, ale i umělecká stránka filmových děl, opak byl pravdou. Autocenzura a tvůrčí krize destabilizovaly filmovou tvorbu na několik let dopředu a kondice barrandovského filmového studia nebyla nijak uspokojivá. Tento stav naštěstí trval přechodně. Progresivní linie se v kinematografii udržela alespoň podprahově, přičemž generační obměna neustávala. Důležitým faktorem umožňujícím překonat hráze estetického dogmatismu bylo i postupné uvolňování atmosféry ve společnosti podpořené poměrně příznivým vývojem světové politiky.

Vývoj v československé kinematografii se odrážel na úrovni zpracování látek různých žánrů i obsahů. Logicky to platilo i o snímcích s venkovskou tematikou. Úspěchy se v tomto případě střídaly s prohrami, neboť vesnické drama bylo pro většinu tvůrců zakletou záležitostí. Zkušenost 50. let, kdy se dalo povětšinou mluvit jen o prohrách, byla natolik odrazující, že filmová reflexe venkovského prostředí byla i v době tvůrčího obrození jevem sporadickým.⁵⁷ Jelikož proces společenské proměny neprobíhal nikde tak rychle jako na vesnici, riziko uměleckého nezdaru zde bylo větší než u námětů zasazených do odlišného časoprostoru. Ne každý tvůrce disponoval schopností nadčasového ztvárnění látky a režisérů, kteří by se soustavně vraceli k námětům z vesnického prostředí, tak bylo poskrovnu. Na druhou stranu problematika českého venkova byla dramaticky výživná a přes řadu tvůrčích rizik inspirativní. Na otázku, proč tomu tak bylo, se pokusil odpovědět filmový kritik Jan Žalman: *Rolnický venkov s jeho staletími stvrzeným sociálním i životním systémem, s jeho hospodářským individualismem a lpěním na půdě, právě tak jako s jeho mravním i duchovním konzervatismem, byl poválečným převratem nejhluběji zasažen ve svém společenském vědomí; jako největší složka národa měl nejvíc co ztratit, a už tím se logicky nabízel jako ideální sféra pro výzkum, jakými cestami a za jakou cenu byl uskutečněn přechod k novému společenskému řádu* (ŽALMAN 1993: 72).

2.7 Cesta ke skutečnosti

Uzlovým bodem změn v kulturní politice se stal XII. sjezd KSČ v roce 1962. Právě zde bylo možno vypořádat náznaky opětovné liberalizace, jež na rozdíl od přechodné situace následující po roce 1956 přetrvávala takřka dokonce 60. let a vyvrcholila tzv. pražským jarem. Zklamání z dosavadního vývoje v řadách stávajících členů KSČ, posílených přílivem mladé generace, způsobily ideový rozkol. Proreformně orientované křídlo strany se pokoušelo

⁵⁷ Tuto skutečnost nejlépe dokládá fakt, že v roce 1959 byl z 27 filmů jen jeden z venkovského prostředí (jednalo se o snímek *Velká samota* režiséra Ladislava Helgeho).

revidovat konzervativci nastolený politický kurz a využívalo k tomu i vlnu veřejné kritiky, která se opírala o hospodářské potíže státu a odhalování některých zločinů 50. let. Toto postupné uvolňování politických poměrů v zemi otevřelo dosud nevídaný prostor pro relativní náboženskou svobodu. V takovém ovzduší na sebe revize banskobystriických represí pochopitelně nenechala dlouho čekat.

Brzy po zmíněném sjezdu čs. komunistů následovala reorganizace barrandovské dramaturgie, jejíž systém se ovšem už od druhé poloviny 50. let strukturně stabilizoval díky vytvoření poměrně autonomních tvůrčích skupin, které byly od roku 1958 vedeny vždy tandemově vybraným dramaturgem a vedoucím výroby. I tímto se vytvořilo zdravě soutěživé prostředí připouštějící tvorbu filmů otevřenějšího autorského ražení. Díky takto nastavenému systému a převážně kvalitnímu vedení tvůrčích skupin byl ostatně umožněn vznik debutů mladých režisérů rekrutujících se z inspirativního prostředí pražské filmové akademie. Ta si i v období po Banské Bystrici přece jen zachovávala určitou míru autonomie a prostoru svobodomyslné diskuse a v Československu 60. let se stala jedním z kulturních fenoménů.. Stoupenci starých pořádků, kterých bylo ve vedení KSČ stále mnoho, na postupující liberalizaci filmové tvorby samozřejmě reagovali a situaci pečlivě mapovali. HSTD například varovala, že se množí hlasy vítající uvolnění trezorových filmů a současně kritizující závěry banskobystriické konference. Rovněž bylo upozorněno na názorové „extravagance“ v časopise *Film a doba*, které se začaly objevovat po jmenování dr. Antonína Nováka (píšícího pod pseudonymem Jan Žalman) do jeho vedení. Pracovníci HSTD byli zneklidněni zejména ambicí redakce poskytovat prostor některým „nesprávným“ úvahám o filmu, jež odporovaly stanoviskům strany.⁵⁸ Česká filmová kritika skutečně v první polovině 60. let procházela kvalitativní obrodou a především s nástupem tvůrců tzv. nové vlny se stala významným advokátem progresivních proudů v kinematografii. I přesto, že tehdejší kritiku nebylo možné považovat za zcela svobodnou, neboť v socialistickém zřízení vždy musela povinně brát zřetel na imperativy tzv. stranickosti a marx-leninské estetiky.⁵⁹ kvalitativní vzestup filmové tvorby byl její přízní i přes přetrvávající omezení zjevně podpořen. Celá kulturní kritika, byť za vydatného citování ideologických autorit, znovu požadovala po umělcích směřování k modernosti a aktivně se tak podílela na formování jednotlivých uměleckých kategorií. Je nutno ovšem konstatovat, že přestože docházelo ke tříbení vkusu diváků prostřednictvím nově zakládaných filmových klubů, v Československu měly filmy přesahující vžitá schémata i

⁵⁸ Zpráva o činnosti odd. II/3 HSTD MV za rok 1962 a I. pol. 1963, nedatováno; AMV, fond 318-32-2 Cit. z: BINDEROVÁ, Tereza: s. 97.

⁵⁹ PŘÁDNÁ, Stanislava: Česká filmová kritika 60. let ve vztahu k čs. nové vlně. In: *Filmový sborník historický* 4, Národní filmový archiv, Praha 1993, s. 162.

během 60. let užší okruh diváků než např. v kapitalistické cizině. Vysoké hodnocení kritiky nebylo tedy automaticky provázáno také úspěchem diváckým (BENEŠOVÁ a kol.1969: 351). Faktem také je, že kritika byla až do roku 1968 tolerována potud, pokud se nedotýkala základních principů systému a nejvyšších politických míst, o čemž svědčí například rozpaky provázející uvedení komedie *Bílá paní* (1965, r. Zdeněk Podskalský).

Přestože státní film měl od poloviny 50. let statut hospodářské organizace, což v praxi znamenalo posílení ekonomického aspektu tvorby nad osvětářským, nevymizela z kinematografie jistá velkorysost, která vytvořila potřebný prostor pro experimentování v souvislosti s nástupem nové vlny. Mladé autory tvořící v 60. letech zajímaly hlavně individuálně etické vztahy lidí, zájem inspirovaný zpravidla jejich osobní zkušeností. Teprve po zahraničních úspěších, kdy se čs. filmu otevřela cesta na západ, vstoupily do hry i obchodní spekulace s produkcí mladých českých režisérů. Hraný film byl nadto stále více ovlivňován dokumentární tvorbou, kde se například hojně využívala tehdy novátorská metoda filmové ankety. Příslušník mladé tvůrčí vlny, režisér Jaromil Jireš, ke změně pohledu na poslání hraného filmu prohlásil: *V současné kinematografii přestává být dramatická zápleтка hlavním nebo dokonce jediným nositelem obsahu díla. Příběh nemizí, ale dostává jinou funkci. Na filmu nás dnes nezajímá to, co se stane, neboť s plným zájmem sledujeme to, co se děje* (BENEŠOVÁ a kol.1969: 365).

Tato tendence přibližování se žité skutečnosti se promítala i do střízlivosti filmové techniky. Jejím důsledkem byl například ústup od tehdy ještě nepříliš kvalitního barevného filmu k černobílému materiálu a převaha klasického formátu nad efektnějším širokoúhlým. O jednotné formální linii revoltujících filmařů se přesto mluvit nedalo. Jestliže v obecných postojích obrana proti kulturnímu autoritářství vyžadovala semknutost, pak v samotné oblasti tvorby byl přirozeným stavem pravý opak – diferenciace (ŽALMAN 1993: 24). Ukázalo se, že hranice – pokud jde o umělecký názor, přístup k realitě či styl – nevede mezi generacemi, nýbrž v nitru a schopnostech každého umělce. Mladou generaci tvůrců však přesto jeden rys spojoval: ve snaze postihnout společenské struktury a názorové rozpory tehdejší doby byl v jejich tvorbě patrný zájem o uplatnění principu podobenství v syžetech zpracovávaných látek. Politicky „třeskutější“ motivy jako např. deformace politické adaptability, pokrytecké sebekritiky a podlézavého obdivu k moci mohly být takto vsazeny do jiných souvislostí a vyhnuly se tak přímé cenzuře, která musela nacházet sofistikovanější nástroje útoků proti svobodomyšlné tvorbě mladých. Vývoj barrandovských tvůrčích skupin pozitivně ovlivnilo především zrušení Ideově umělecké rady FSB a zřízení IUR při jednotlivých tvůrčích skupinách, které pak s pomocí těchto poradních orgánů mohly důsledněji rozvíjet

diferencované dramaturgické koncepce a dávat prostor autorským stylům. Podle filmového historika Petra Szczepanika se dá říci, že právě tvůrčí skupiny sehrály klíčovou roli jak v kvantitativním oživení výroby po krizi z počátku 50. let, tak v uměleckém vzestupu a žánrové diferenciaci v období přechodné liberalizace v druhé polovině dekády a v éře takzvané nové vlny mezi léty 1963 a 1969.⁶⁰

Podstatné také je, že cenzurní zásahy v samotném procesu filmové tvorby byly omezeny a diskuse se přesunula k hotovým filmům. Jedním z argumentů, k nimž cenzoři v polovině 60. let ve snaze zamezit vzniku či alespoň distribuci některých progresivních snímků sahali, byla např. teze, že pesimistické vyznění či experimentální charakter řady z nich nepříznivě ovlivní diváckou návštěvnost. Přes varovný tón podobně vykonstruovaných hlášení předkládané scénáře přesto v drtivé většině schvalovacím procesem úspěšně procházely, což pouze potvrzovalo skutečnost, že vliv cenzury v tomto období podstatně zeslábl (BINDEROVÁ 2004: 92, 93).

2.8 Revize a normalizace

Inspirativní atmosféra v české kultuře, napájené jak z přístupnějších zdrojů zahraničních, tak i ze stále liberálnějšího prostředí domácího, měla svůj nesporně pozitivní dopad i na úroveň filmové tvorby 60. let. Ta ovlivňována impulsy z dalších uměleckých sfér začala dosahovat do té doby nevídané pestrosti námětové i žánrové. Slovo *autorství* se nestalo jen vágním diskusním sloganem, ale samotným smyslem tvoření. Navíc produkční podmínky československé kinematografie, v nichž se propojila poměrná tvůrčí svoboda s technickým a finančním zajištěním produkce, vzniku osobitě pojatých a uměleckých filmů prospívaly. Tehdejší filmová tvorba těžila především z invence mladých tvůrců nové vlny, ale kvalitativní pokrok byl patrný i v dílech režisérů starší generace. Energie, která zdejší kulturní prostředí v 60. letech naplňovala, zákonitě ovlivnila i je. Podle názoru filmové kritičky Galiny Kopaněvové tehdy převládala shoda, spolupráce a společně pociťovaná odpovědnost za uměleckou úroveň tvorby – solidarita při dobývání každé pídky získaného území tvůrčí svobody.⁶¹

Nejvýstižnější příklad zápasu liberálně smýšlející kulturní fronty s recidivou stalinského režimu představují události spojené s interpelací několika poslanců k vybraným filmům

⁶⁰ SZCZEPANIK, Petr: „Machři a diletanti“, s.57, 59.

⁶¹ KOPANĚVOVÁ, Galina: Poznámky na téma kontinuity. In: *Filmový sborník historický 4*, Praha 1993, s. 148.

mladých tvůrců.⁶² Zákodárce Jaroslav Pružinec se v květnu 1967 obracel na filmaře s následující výtkou: *My se ptáme těchto kulturních pracovníků, jak dlouho ještě všem poctivě pracujícím budou otravovat život, jak ještě dlouho budou šlapat po socialistických vymoženostech, jak dlouho si budou hrát s nervy dělníků a rolníků?*⁶³ Podle tehdejších konzervativních komunistů byl pocit odcizení, vyjádřený v některých filmech „mladé vlny“ nehorázností a pomluvou socialismu, neboť takový pocit – jistě typický pro kapitalismus – v socialismu prý neexistoval (BENEŠOVÁ 1969: 376). V 50. letech by po takovém nařčení mohla následovat řada represivních opatření. Uvolněné poměry následující dekády však tvůrcům nabízely relativně vyrovnané podmínky zápasu a dovolily jim bez většího rizika reagovat. Na IV. sjezdu Svazu čs. spisovatelů v červnu 1967 zazněl z úst Václava Havla otevřený dopis filmových režisérů adresovaný ministru kultury a informací Karlu Hoffmanovi. Tvůrci v něm na základě vystoupení poslance Pružince vyslovili obavu z nebezpečí legalizace pogromistických nálad vůči mladé inteligenci. Přestože byl sjezd stranickými špičkami posléze označen za otevřený pokus o nastolení revizionismu, oslabená KSČ vůči kulturní frontě nijak radikálněji nezasáhla (BINDEROVÁ 2004: 100, 101). Události naopak rychle spěly k demokratizačnímu procesu Pražského jara, jehož konkrétním plodem byl i fakt, že od června 1968 stálo v zákoně, že cenzura je nepřipustná.⁶⁴

Jisté mravní oživení, odhodlání odkrývat doposud nedotknutá tabu a pokoušet se o nové formální postupy se v průběhu 60. let začalo projevovat i u režisérů starších generací. Odklon od didaktického poslání filmů byl zjevný. Jednotlivá díla měla mluvit sama za sebe, bez závislosti na politické objednávkce předem tvorbu odsuzující do pozice pouhého technického realizátorství. Vize cesty ke komunismu sice nadále platila za nedotknutelnou, ale uvažování v mantinelech marx-leninismu bylo doplněno důrazem na humanistický a existenciální rozměr života. Analytická odměřenost typická pro většinu předchozích společensko-kritických filmů byla navíc ozvláštněna poetizujícím nebo naturalistickým přístupem ke skutečnosti. I zde byl patrný zahraniční vliv tvorby progresivních kinematografií, např. francouzského cinéma vérité. Mnohá díla na diváka díky emocionální otevřenosti autorské výpovědi působila „jinak“ právě díky přesunu od racionalismu k citovosti. Didaktismus ve vztahu tvůrce - divák, pro filmovou produkci předchozí dekády tak typický, byl v 60. letech vystřídán interakcí. Návštěvník kina již nebyl poučován, nabádán a nucen vstřebávat obraz

⁶² Jednalo se o filmy *Sedmikrásky* (r. Věra Chytilová), *O slavnosti a hostech* (r. Jan Němec), *Hotel pro cizince* (r. Antonín Máša), *Znamení raka* (r. Juraj Herz)

⁶³ Velký den poslance Pružince. *Scéna*, 1990, č. 6, s. 5.

⁶⁴ §17.odst. 1 a 2 zákona č.81/1966 Sb. o periodickém tisku a o ostatních hromadných informačních prostředcích ve znění zákona č.84/1968 Sb. ze dne 26. června 1968.

skutečnosti pouze v mezích stanovených dramaturgií, ale mohl se stát aktivnějším podílníkem. Vnímání bylo dopřáno svobodnější čtení reality umožňující domýšlet smysl předkládaných příběhů, názorů, postřehů nejen prostřednictvím svědectví tvůrce, ale také skrze osobní zkušenost. Tvorba té doby vyzývala k všestrannému dialogu mezi stranami tvůrců, kritiků i diváků: otevřenému střetávání názorů, které mělo vést k nalezení odpovědí na otázky, jež si kladla společnost pomalu ztrácející iluze o správnosti nastoupené cesty.

Týkalo se to přirozeně i témat spjatých se dramatickými událostmi, které v 50. letech probíhaly na venkově. Budovatelský obraz jeho kolektivizace a „bezproblémové“ socialistické skutečnosti byl sice zpochybněn už v druhé polovině 50. let (*Touha, Velká samota*), ale otevřené kritické reflexe se po opatrném odkrývání ran nedávné historie (např. *Cesta hlubokým lesem* z roku 1963) tématu kolektivizace dostalo až v druhé polovině 60. let, kdy byla realizována tři zásadní reformě-kritická „venkovská“ díla (*Noc nevěsty, Všichni dobří rodáci a Smuteční slavnost*).

Nové vedení KSČ, které se v čele s Gustávem Husákem v dubnu 1969 chopilo vlády, si vymezilo jako hlavní cíl „konsolidací společnosti“ a „normalizací poměrů“ v zemi překonat „nejkritičtější období“ v historii socialistického Československa. Kinematografie se přitom ocitla v hledáčku prioritní důležitosti. *Není přehnané tvrzení, že to byla filmová tvorba, která první v ČSR otevřela zadní dvířka pro pronikání ideologické diverze*, analyzoval situaci uplynulého desetiletí čerstvě zvolený ústřední dramaturg FSB Ludvík Toman.⁶⁵ Film v minulosti již mnohokrát potvrdil, že je účinným prostředkem k ovlivňování veřejného mínění a nyní měl komunistické straně díky svým vlastnostem posloužit k opětovnému „nastolení pořádku“ v zemi. Kinematografie měla být opět očištěna od všech oportunistických a kontrarevolučních nálad, které do ní pronikly během 60. let. Filmový obraz některých témat měl být opět korigován, což se samozřejmě týkalo i filmové reflexe kolektivizační proměny českého a slovenského venkova.

⁶⁵ TOMAN, Ludvík: Z referátu na mezinárodním sympoziu o působení filmu a televize na společenské vědomí. In: *Za socialistické filmové umění, Sborník dokumentů 1969-74*, ČSFÚ, Praha 1975, s. 151.

3. Filmová reflexe kulturních a sociálních aspektů proměny venkova

3.1 Kultura venkova

Kulturní sféra života venkovanů prošla během dvacátého století v českých zemích značnou proměnou. Ostatně to samé platí pro převážnou část evropského venkova. Skutečnost, že české země patřily v rámci střední Evropy k nejvíce industrializovaným oblastem, přirozeně ovlivňovala také vývoj na venkově a z toho plynoucí dopad na místní společnost. Od jejích projevů folklorních, přes religiózní až po rodinně zvykové. Obraz venkovské kultury by se však neměl opírat jen o ně. Jak podotýká sociolog Josef Kandert, obvykle se ve vztahu k venkovské kultuře hovoří o výtvarném umění, ať už lidovém anebo dvorském. Zvláštní pasáže bývají také věnovány slovesnému umění – folkloru. Toto pojetí ovšem považuje za značné zjednodušení. Kultura určité lokality či oblasti se přece neskládá jen z písniček a malované keramiky či nějakých sošek, ale je systémem, který je stejně „obsažný“ jako systém sociální, s nímž se ostatně prolíná (KANDERT 2004: 172, 173).

Venkovská kultura byla velmi důležitá, protože byla vnímána jako jeden z pilířů obrození českého národa v 19. století. Venkov byl tradičně pojímán jako „kolébka češství“, díky níž se neustále obrozuje cizími vlivy ohrožená kultura národní a ožívují se „kulturně degradující“ města. Venkovské společenství od počátků středověké civilizace mělo často tendenci vidět právě ve městech zdroj zkaženosti. Přispěly k tomu nepochybně svou ostře protiměstskou notou výklady církevních autorit, počínaje svatým Augustinem, jež našly živnou půdu v izolovaném prostředí venkovských klášterů.⁶⁶

Podobně byl nazírán kontrast „čistého“ venkova a „špinavého“ města také v českém prostředí až do poloviny 20. století. Absence aristokracie a silné české buržoazie v sociální skladbě českého etnika se stává důvodem k vlasteneckému sebeokouzlení. Na místo šlechtice, tedy cizáka, nastupuje český sedlák, rolník, prostě český lid, který sám je zárukou dalšího trvání národa a ke svému zdárnému vývoji šlechtu a pány nepotřebuje (RAK 1994: 85). Realita byla přitom jiná. Ve skutečnosti se struktura vesnice v 19. století a s přesahy do 20. století vyznačovala značnou sociální strnulostí a archaickými pouty s minulostí. Idylizace tradičního venkova byla tedy umělá. Ostatně i na venkově panovaly ve vztazích některých obyvatel bezohlednost či animozita. Jak uvádí historik Jiří Rak, například zrušení roboty a

⁶⁶ Úloha zakladatele prvního světského města byla těmito výklady přirčena biblickému Kainovi, bratrovrahu, který městskými hradbami zabezpečil loupeží a násilím nashromážděný majetek. Od učených kanonistů až po anglického reformátora Viklefa se opakuje kainovské znamení „světských“ měst, jako středisek bezbožné nemravnosti, lakomství, násilí, lichvy a moci v protikladu k „božímu městu“ Jeruzalému. In: PETRÁŇNOVI, Josef a Lydia: *Rolník v evropské tradiční kultuře*. SET OUT, Praha 2000, s. 115-116.

poddanství naopak vedlo na venkově i k některým excesům, které rozhodně nepotvrzovaly tezi o patriarchálně demokratických poměrech na české vesnici. Sedláci pochopili začínající svobodu jen jako zrušení dosavadních zákazů a ke svým nemajetným sousedům (domkářům a chalupníkům) se chovali *způsobem, který Karla Havlíčka přiměl k výroku, že sedlák se stal tím nejsurovějším aristokratem*. Zbožnění prostoty a lidovosti mělo nejen české, ale šířeji evropské preromantické kořeny. Velkou úlohu sehrálo i dědictví osvícenství a fysiokratismu, který ocenil sedláka a jeho ekonomický přínos pro stát (RAK 1994: 86, 88).

Heslo „venkov - jedna rodina“ platilo jen částečně a jen v některých situacích. Co bylo kdysi vnímáno jako běžné či žádoucí, lze z dnešní perspektivy vnímat coby odsouzení hodné. Příkladem může být sňatková politika coby jeden z nejtypičtějších příznaků tehdejší společenské „nespravedlnosti“. Motiv zklamané lásky byl ostatně jedním z nejčastějších v tehdejší „venkovské literatuře“. Také náboženské cítění venkovanů je svého druhu dalším „folklórním“ prvkem, byť nelze v tomto případě paušalizovat. Morálka vesnice však nebyla obrozenecky příkladná, často v této oblasti zůstávalo jen u povrchních projevů a docházelo ke skrývání nešvarů.⁶⁷ Obraz „tradiční vesnice“ tudíž vzniká jako svého druhu umělý konstrukt literární, výtvarný a později filmový. Adorace nezkaženého selství dostávala mnohdy vysloveně konzervativní rysy odmítající všechny projevy nové doby, které podle mínění některých staromilců ničily národní ráz venkova – spíše ovšem onu vysněnou idylu (RAK 1994: 91).

O významu venkova pro českou společnost na vrcholu národního obrození svědčila Národopisná výstava československá, která se v roce 1895 uskutečnila v Praze. Přitom už na Jubilejní výstavě roku 1891 se vedle dokladů rozvoje průmyslu velké popularitě těšila tzv. Česká chalupa s etnografickými exponáty, což byl vlastně zárodek budoucích skanzenů. Přelom 19. a 20. století byl obdobím zvýšeného zájmu společnosti o venkovskou kulturu, což se odráželo též ve skutečnosti, jak široce a s jakým zájmem toto téma reflektovalo oficiální umění.⁶⁸ Hlavně v posledních dvou desetiletích 19. století nastal v kulturním životě vesnice velký obrat: do vesnického života pronikly nové formy.

⁶⁷ Filmový kritik Jan Jaroš v osobní vzpomínce k tomu dodává: *V kontrastu vidím reálný život – například při sondě do matrik putimské farnosti jsem pro druhou půli 19. století zjistil, že zhruba 10 procent pokřtěných dětí bylo nemanželských (a možná i více, protože kvůli hrozící ostudě a případnému vyobcování z komunity se narození zejména v majetnějších rodinách tajilo a křest se přesouval do jiných farností) a zhruba jedna třetina dětí se rodila dříve než 9 měsíců po sňatku*. 1.8.2012, e-mailová korespondence Petra Slintáka.

⁶⁸ Nejtypičtější dokladem toho je dílo malíře Jožy Uprky, který programově zpracovával náměty spjaté s lidovou kulturou a náboženským životem moravského Slovácka. Příbuzné motivy se však objevovaly též v díle řady dalších umělců, nejen malířů, ale i sochařů či spisovatelů. Např. malíři Josef Mánes, Mikoláš Aleš či Vojtěch Hynais, architekt Dušan Jurkovič, sochař Franta Uprka, výtvarník Karel Svoboda aj.

Tradiční vesnická kultura ztratila své dominantní postavení a vedle ní se ustálily dvě formy nové. Jednak kultura a zábava vstupující do lokálního života přímo ze vzdálených center a přejímaná v hotové podobě (četba, později rozhlas a film); a jednak obsahy a formy oficiální, „umělé“ kultury a zábavy, ale i realizované a adaptované na vesnici vlastní iniciativou a silami (ochotnické divadlo, besídky, zábavy, výlety, plesy atd.). Tato druhá složka zaujímal v kulturním životě vesnice podstatné místo a hrála v něm značnou roli. Uvedená fáze trvala na vesnici zhruba do poloviny 20. století a v jejím průběhu stále více ustupovaly jevy spontánní kultury a folklóru a narůstaly jevy kultury oficiální, technizované, centralizované. Už za první republiky byl oficiální postoj k lidové kultuře spíše pietní a většina společnosti se ztotožňovala s přicházejícími zahraničními trendy. Po nástupu komunistického režimu se však tato orientace stala pro režim nebezpečnou. Hledal se nový životní styl, který by dokázal konkurovat tomu nepřátelskému západnímu. Součástí umělého a nepřírodního „socialistického“ stylu se pak stalo i zdůrazňování folklorních prvků (PTÁČEK 2004: 14).

Za Rakouska-Uherska a první republiky bylo na venkově velké množství spolků, a také zde byla aktivní silná agrární strana. To mělo za následek, že venkovu nechyběli jeho přirození mluvčí. Venkov měl své politiky, statkáře, novináře i básníky. Rurální tematika byla stejně důležitá jako urbánní. Jak podotýká ekolog Václav Cílek, venkované se přes veškerý posměch o slámě čouhající z bot uměli obhájit a být předmětem určitého obdivu (CÍLEK 2005: 247). Venkov si i přes postupnou modernizaci a hospodářské reformy svůj tradiční ráz zachovával až do konce 40. let minulého století. Nátlaková kolektivizace však zapříčinila dalekosáhlé změny. Jak v závěru 70. let vývoj venkova hodnotí Marta Šrámková, dřívější zemědělsko-řemeslnická vesnice se přeměnila v lokalitu dělnicko-rolnickou (družstevnickou) s odlišnými životními potřebami a vztahy. Někdejší poměrně soudržný život a intenzivní sousedské vztahy uvnitř vesnice se uvolnily, izolace vůči vnějšímu světu byla narušena a vzrostly styky nejen s nejbližším zázemím, ale i s širokým okolím a vzdálenými hospodářskými, společenskými a kulturními centry. Tradiční ústní formy lidové kultury a folklóru ztratily výsadní postavení a ustupovaly před formami technizovanými, masovými a organizovanými. Místo starobylé tradiční vesnické kultury a lidového podání se stal určujícím systém oficiální urbanizované kultury a zábavy.⁶⁹ Samotný proces úpadku folkloru a jeho metamorfóza do podoby turistické atrakce se přitom odehrál nejen v některých zemích „socialistického tábora“, ale s téměř podobným mechanismem i v zemích západní společnosti,

⁶⁹ ŠRÁMKOVÁ, Marta: Hlavní tendence lidové prózy na současné vesnici. In: *Současná vesnice 4*. Blok, Brno 1978, s. 130-131.

kam jsme historicky patřili i přes čtyřicetiletou příslušnost do východního bloku. Stalinská ideologie úpadek folkloru pouze urychlila. Paradoxně to nepřímou zapříčinila i jeho adorace (PTÁČEK 2004: 14).

3.2 Tradiční obrazy venkova

Pokud již v rané éře dokumentárního filmu byla autenticita zobrazovaného diváky předpokládána, hraný film ji alespoň využíval k podpoření věrohodnosti příběhu. Ideálem tvůrců bylo za každou cenu upoutat diváka, předvést něco nezvyklého, neznámého nebo pozoruhodného. Při výběru prostředí filmaři proto často zohledňovali přitažlivost snímáných lokalit. Pokud v jednom filmu mohli vesničané spatřit obrazy velkoměstského ruchu a přepychu, na jehož pozadí se odehrávala salónní dramata, u jiného se naopak měšťané obdivovali kráse venkovských reálů často využívaných k rozvinutí příběhů s milostnou tematikou. Venkov byl pro městské diváky jakousi konzervou starého světa s pevně danými pravidly, kde vedle starosty vždy existoval farář a učitel, a kde se odehrávala dramata na dvorech selských statků či za humny chalupnických domků. Přitažlivá byla archaičnost tohoto prostředí, kterou přizívovala ruralistická tradice české obrozené kultury. Není proto divu, že čeští filmaři se obraceli především tam, kde mohli nalézt nejatraktivnější prostor k natáčení. Ve filmech se často objevovaly lokality především z Čech, protože filmové ateliéry sídlily v Praze, ale stávalo se, že diváci mohli spatřit i příběhy zasazené do prostředí vzdálenějších koutů republiky. Kupříkladu moravské Slovácko bylo pro tvůrce přitažlivé zachovalou lidovou kulturou.

Českou filmovou tvorbu až do poloviny 20. let za vyzrálou označovat nelze, ani pokud jde o šíři témat. Sporá byla i reflexe folklorních motivů, které napomáhaly k ozvláštnění dramatu s tradičnějšího národopisného prostředí. Typický příklad může nabídnout film *O děvčicu* (1918, r. Josef Folprecht)⁷⁰ realizovaný na slováckém Podluží. Snímek natočený ve spolupráci s významným kameramanem Karlem Deglem na pozadí májové slavnosti v Lanžhotě u Břeclavi obsahuje minipříběh založený na jednoduché roztržce mezi hodovým stárkem a panem lesním při muzice pod májí. Příběh to byl jednoduchý, z dnešního pohledu až naivní, ostatně jako řada dalších výtvořů tehdejší české kinematografie. Z odstupu let má tento film tedy spíše dokumentační než uměleckou hodnotu a může tak být cenným pramenem pro etnografy.

⁷⁰ Snímek se natáčel v posledních dnech před vznikem Československé republiky a některé scény filmu byly uvedeny v kinech v roce 1925 jako *Podlužácké hody v Lanžhotě*.

Pokud pokročíme o několik let dál, narazíme na první pokus o adaptaci dramatu Gabriely Preissové *Její pastorkyňa* (1929), který realizoval režisér Rudolf Měšťák. Příběh tragického osudu sirotka Jenůfy a macechy Kostelničky se opíral o hodnotný literární podklad, protože byl zaručen alespoň jeden z předpokladů kvalitnějšího tvůrčího zpracování.⁷¹ K filmu byly nezvykle připojeny na jeho začátku i dva záběry spisovatelky Gabriely Preissové a fotografická podobenka skladatele Leoše Janáčka. Novináři však dílo přijali nejednoznačně. Alespoň tak se dá soudit podle protichůdných názorů, které se objevily v tisku. Zatímco publicista časopisu *Filmový kurýr* na *Její pastorkyni* oceňoval *dramatický děj prostě operující silnými výrazovými prostředky s charakterem a mentalitou moravského Slováka*⁷², redaktor prestižního filmového magazínu *Studio* byl kritičtější. Jeho mínění bylo přesným obrazem názorů etablovanějších recenzentů na většinu výtvorů české kinematografie: *Filmová verze tohoto dramatu není filmem v pravém slova smyslu, ale libretem, ilustrovaným pohyblivými obrázky s nevhodnými titulky. Gabriela Horvátová je jistě skvělou interpretkou na jevišti, ale ve filmu zklamala. Snímek přinesl s sebou nefilmově zpracovanou původní předlohu a divadelní herce, kteří gesta, jež jsou jim výrazovým doprovodem mluveného slova na jevišti, nechali prostě nafilmovat.*⁷³ Obliba příběhu Jenůfy a Kostelničky však byla značná, a tak se diváci mohli o devět let později setkat s novou adaptací. Režie se v tomto případě chopil Miroslav Cikán a role Jenůfy připadla Marii Glázrové.

Dalším pozoruhodným filmem němé éry, který se odehrával na venkově, byla první adaptace románu Viléma Mrštíka *Pohádka máje*, o níž se pokusil v roce 1926 režisér Karel Anton. Zatímco Otakar Vávra, jenž dílo adaptoval v roce 1940 coby zvukový film, děj zasadil do neutrálnějšího prostředí okolí Brna, tak Anton se přiklonil k výraznějšímu výtvarnému pojetí a příběh milostného vzplanutí tří revírníkových dcer situoval na Hornácko. V materiálech k filmu se uvádí, že byl natočen ve Svatém Janu pod Skalou, tedy známém poutním místě v Čechách, ale podle krojů snímek jednoznačně odkazuje k oblasti kolem Velké nad Veličkou. Jedná se tedy buď o faktickou nepřesnost, nebo filmaři skutečně k navození atmosféry archaického venkova použili pouze hornáckých lidových oděvů a exteriéry jako takové natočili v lokalitě bližší pražským ateliérům. Přesnou odpověď na tuto nejasnost nám nedává ani výpověď samotného režiséra, jenž pouze dokládá, že se *výběrem exteriérů snažil co nejvíce přiblížit duchu románu.*⁷⁴ Pikantní je, že jednoho z milenců si pod pseudonymem Petr Dolan zahrál Jiří Voskovec, jemuž ovšem tato herecká exkurze do sfér

⁷¹ Gabriela Horvátová, která hrála roli Kostelničky, byla její první představitelkou v samotné Janáčkově opeře.

⁷² H.: *Její pastorkyňa*. *Filmový kurýr*, 1929, č. 46, s. 2.

⁷³ -ar.: *Její pastorkyňa*. *Studio* 1930-1931, č. 2, s. 58.

⁷⁴ O.Š.M.: *Pohádka máje*. *Rozpravy Aventina*, 1926 až 1927, č. 8, s. 95.

komerční filmové produkce přinesla spíše smůlu: okamžitě byl za svou „nevěru“ vyloučen z avantgardního uměleckého spolku Devětsil. Faktem zůstává, že Antonova adaptace patří k tomu lepšímu z tehdejší filmové produkce. Ostatně samotný režisér se řadil mezi nejschopnější české filmaře a jeho tvorba dodnes patří k uznávaným plodům němé éry zdejší kinematografie.

Toto mohl potvrdit i další ambiciózní Antonův čin, jímž se stala filmová adaptace povídky Egona Erwina Kische *Tonka Šibenice* (1930). Film byl pozoruhodný nejen samotným pokusem ztvárnit sociálně laděný příběh, ale také novátorskými technickými parametry. Anton dílo zprvu realizoval coby němý film a až posléze - inspirován úspěchy nastupující zvukové techniky - se v pařížských ateliérech pokusil snímek dodatečně ozvučit. *Tonka Šibenice* se tak stala průkopnickým projektem. V zahraničí dokonce vzniklo několik vícejazyčných verzí. I tak můžeme slyšet ve filmu Karla Hašlera, jak zpívá několik lidových písní jako například „Išla Marína od Hodonína“ nebo „Lásko, bože, lásko“ tematicky doprovázejících příběh chudé venkovské dívky, která se po příjezdu do Prahy stane prostitutkou. Ve scéně nostalgického návratu Tonky do svého rodiště, můžeme spatřit dnes již zaniklé venkovské předměstí Veselí nad Moravou.

Použití zvukové techniky přineslo na jedné straně do filmové tvorby tolik touženou autenticitu filmového záznamu, na druhé straně ovšem přerušilo slibný rozvoj tvorby němé, která na konci 20. let začala využívat specifika obrazového vyprávění. Tehdy se počal vytvářet vyzrálý filmový jazyk a kinematografie získávala pevnější místo vedle ostatních druhů umění. Příchod zvuku tento proces zastavil a filmaři museli hledat nové tvůrčí cesty. Přítomnost zvukových přístrojů při natáčení totiž omezila rozvoj progresivních režijních postupů, pročež i filmový jazyk se zprimitivnil. Přičteme-li k tomu, že v českém filmu se stále zpracovávala řada naivních námětů, a nedotaženost formální tak byla doplněna ještě slabostí obsahovou, můžeme si představit, jak nevyzrálá byla tvorba začátku 30. let.

Mezi klasické příklady tehdejší průměrné produkce patří i adaptace operety *U svatého Antoníčka* (1933) režiséra Svatopluka Innemanna. Děj filmu představuje ukázkou typické „populární“ koncepce většiny tehdejších snímků. Základem zde je milostná zápleтка vsazená do přitažlivého prostředí, které v tomto případě představuje prostor Blatnice pod sv. Antonínkem.⁷⁵ Známa vinařská obec posloužila coby kulisa milostných pletek několika postav. Podle slov jednoho z publicistů je to právě proto, že *blatnickým patronem je proslulý*

⁷⁵ Inspirací k lokalizaci příběhu filmařům zajisté bylo i dílo moravského malíře Joži Uprky (1861-1940), který prostor poutního místa u Blatnice zachytil v řadě svých obrazů. Jeho kompozičně zdařilá plátina hýří barevností slováckých krojů a v tehdejší době byla velmi oblíbená jako ryzí projev národní kultury. Viz např. obraz *Poslední velká pouť u sv. Antonínka*, 1925, olej, plátno, vlastník: Nadace Moravské Slovácko.

*svatý Antoníček - ochránce všech milenců, zmocňující se každého člověka, jenž se dostane do rukou jeho zájmové sféry,*⁷⁶ o čemž svědčí i jedna ze zápletek, kdy se skladatel, jenž na venkově sbírá inspiraci k vlastní tvorbě, zamiluje do přítomné americké turistky. Do děje posléze vstupují starostova žena, malíř a redaktor, kteří celou situaci dále komplikují. Naštěstí se všichni chystají na slavnou pouť ke sv. Antonínkovi, kde se vše ku zdaru věci vyřeší. Film to byl tedy „lehce stravitelný“, alespoň většinové publikum jej tak přijalo. V tom nás utvrzuje i telegram, jenž zaslal filmovým distributorům vedoucí Bia Sokol Terezín, který vzkazoval: *Svatý Antoníček hraný pět dnů měl obrovský úspěch. Gratulujeme a zajišťujeme si reprisu.*⁷⁷

Zcela opačný pól hrané filmové tvorby s venkovskou tematikou představuje snímek režiséra Josefa Rovenského *Maryša* (1935), který je adaptací divadelního dramatu bratří Mrštíků. Tvůrci zde zpracovali předlohu se značnou uměleckou hodnotou, a proto se mohli opřít o dobrý fabulační základ, který do scénáristické podoby přenesl Otakar Vávra. Již při přípravě snímku se však přikročilo ke značným úpravám, které se týkaly národopisné lokace příběhu. Režisér Rovenský se rozhodl využít pestrost slováckých lidových krojů a příběh přesunul z výrazově méně efektní oblasti Brněnska do Vlčnova u Uherského Brodu, jenž byl proslulý zdobností místních oděvů. S úpravou lokace příběhu se v případě adaptace *Maryši* následně vázala i nutnost dalších změn. Tou nejpodstatnější byla jazyková úprava dialogů, která musela odpovídat umístění filmu do odlišné nářečové oblasti. Hodnověrnost jazykové stránky filmu byla ztížena i režisérovou prací s většinou profesionálními herci pražských divadel, pro něž byla mluva v dialektu nepřirozená. Přípravě projektu byla věnována značná pozornost. Dobový filmový tisk referuje o tom, že *filmu je věnována velká péče a ke spolupráci byli přizváni odborníci jako známý národopisný pracovník z Uherského Hradiště dr. Ladislav Rutte, jenž se slečnou Tončou Mitáčkovou nacvičuje zpěvy a tance s vlčnovskou mládeží*“.⁷⁸

Pečlivá příprava výtvarné stránky filmu je patrná i z následujících záznamů, v nichž se praví: *Jelikož opravdová vesnice není stavěna pro požadavky filmového režiséra, je nutno jednotlivá stavení trochu poopravit. Architekt Fiala pracuje stále na různých detailech, a to tak, aby byl vystižen ráz a reálnost každé stavby před mnohými léty.*⁷⁹ I tyto pečlivé úpravy exteriérů ovšem nezamezily tomu, že se některé scény musely natáčet přímo v barrandovských ateliérech, kde byl například postaven celý mlýn a kam přijelo i padesát chlapců a děvčat s dvacetičlennou vlčnovskou kapelou. Že filmování v ateliérech mělo i svá

⁷⁶ -ák: U svatého Antoníčka. Filmové listy, 1933, č. 17-18., s. 7.

⁷⁷ Zase původní opereta. České slovo. 27. 10. 1933, č. 253.

⁷⁸ Originální tance v *Maryši*. FTK 17. 7. 1935, č. 308, s. 1.

⁷⁹ Filmový architekt předělává vesnici. FTK 23. 7. 1935, č. 312.

omezení potvrzuje skutečnost, že *největší obtíž při natáčení se naskytla při vázání šátků na hlavu způsobem, jak se to dělá na Slovácku. Když se zjistilo, že na Barrandově toto nikdo nedokáže, musel producent povolat odborníci až ze samého východu Moravy.*⁸⁰

I taková úskalí tvorby se však podařilo překonat a vznikl snímek, jenž si získal přízeň nejen u diváků, ale i u odborné filmové kritiky. Literární kritik a sociolog Fedor Soldán jej označil za film *význačně český, protože na základě spolehlivé literární tradice poetizuje skutečnost, která v jiném národním prostředí by byla nepoetickou buď vůbec, a nebo odsouzena jen na úroveň nižších uměleckých žánrů.* Maryša podle něj *aktualizuje moderním filmovým výrazem ten umělecký i životní styl, který je odkazem silné, ale historicky vázané politicko-kulturní tradice z dob bojů o národní samostatnost.*⁸¹ Soldán však byl k Rovenského režii také kritický, když odsuzoval jeho přílišnou snahu o „folklorní malebnost“: *Požadavek věrnosti místnímu ovzduší se tu ostatně nedá uplatňovat. I ten divák, který nevycítí z filmu vliv ustálené literární tradice, ví dobře, že v parádním kroji nikdo nepeče vdolky ani nežene krávu na pastvu, a pozná, že místní ovzduší tu není zachyceno ve všem podle skutečnosti.* Běžného diváka však takovéto výtky zjevně neovlivňovaly, spíše naopak. Srdceryvný příběh tragického manželství selské dívky Maryši a bohatého mlynáře Vávry slavil v kinech úspěch nejen pro svou dramatickou přitažlivost, ale i pro onu zdobnost.

Jinak prvorepublikový film povětšinou folkloru využíval pro ozvláštnění ustálených schémat, která se týkala vnímání venkova a venkovanů. Například ve filmu *Děvčátka z venkova* (1937, r. Vladimír Slavínský) vidíme scénu, kdy prosté děvče přijíždí z Moravy do Prahy. Použitý kroj je přitom eklekticky sestavený tak, že jednotlivé části pocházejí z folklorně odlišných oblastí. Její oděv i chování jsou pouze laciným zdrojem smíchu, etnografická věrohodnost je podružná a o uměleckou hodnotu zde nejde.⁸²

Po určitém poklesu zájmu o lidovou kulturu v éře prosazování civilismu či funkcionalismu, došlo k obnovení zájmu o venkov a jeho folklorní projevy v krizové protektorátní době, tedy v čase, kdy česká společnost hledala záchytné body vlastní identity. Typickým příkladem toho mohou být filmové adaptace klasických literárních děl, které režíroval František Čáp: *Babička* (1940) Boženy Němcové a *Jan Cimbura* (1941) Jindřicha Šimona Baara. Lidová kultura venkova, daná folklorními či náboženskými projevy vesničanů, byla ve filmovém umění reflektována, i když naprostá většina snímků byla situována do městského prostředí. Fakt, že filmové ateliéry sídlily v Praze, také ovlivňoval zájem

⁸⁰ Co nikdo na Barrandově nedovede. FTK 9. 8. 1935., č. 325.

⁸¹ SOLDAN, Fedor: Český film a literatura - Marijka a Maryša. *Kinorevue*, 1936, č. 27, s. 14-15.

⁸² Tamtéž, s. 22.

producentů o reflexi tradičního venkovského života v odlehlejších oblastech. Natáčení filmů v autentickém (a pro městské diváky též do jisté míry exotickém) prostředí Slovácka, Valašska či Chodska bylo prostě produkčně náročnější, a to i přesto, že řada scén mohla být realizována v ateliérech. Natáčení ve venkovských exteriérech však postupem doby bylo stále běžnější záležitostí nejen díky kvalitnější technice, ale také v důrazu na větší autenticitu filmů.

3.3 Lidová kultura a komunismus

Lidová kultura tedy prošla v průběhu 20. století zásadní proměnou. Specifický životní styl vesnice spojený s místními zvyky, nářečím, kroji či rituály, se pod tlakem modernizace postupně nivelizoval. Ve srovnání s tradiční společností dnes převládá mnohem unifikovanější životní styl. K tomuto vývoji na venkově přispěl také proces kolektivizace, který přiblížil způsob života venkovanů způsobu života lidí v městských aglomeracích. Venkovská kultura byla na jednu stranu využívána k propagaci komunistické ideologie, jež si na lidovosti zakládala, zároveň však došlo k řadě radikálních zásahů do venkovské společnosti, které oslabily její kořeny. Omezení samosprávy venkova a centralizace státu, oslabení pozic konzervativní katolické církve nebo prosazení ateistického modelu vzdělávání. To všechno zásadním způsobem ovlivňovalo proměny kultury, která byla postupně vytlačena z venkovských prostranství na festivalová pódia nebo do muzejních vitrín. V případě religiózních projevů došlo k izolaci za zdmi venkovských kostelů. Krizová byla v tomto ohledu především 50. léta, a to kvůli radikálním změnám, narušeným společenským vztahům a celkově napjaté atmosféře na venkově. K resuscitaci lidové kultury docházelo pozvolna. Tento proces byl přitom negativně ovlivněn nevhodnou prezentací folklóru totalitní mocí, konkrétně jeho teatrální prezentací či masovou recepcí. Komunistická strana potřebovala mýtus venkovského lidu, aby jím překryla násilí kolektivizace. Především v poúnorové době byly proto věnovány nemalé státní prostředky na průzkum, sběr a konzervaci materiální i orální kultury venkova, vznikaly skanzeny a byla podporována lidová hudba a tanec (viz JANČÁŘ 2011: 103). Vlastně byla vytvářena potěmkinovská fasáda živoucí „kulturní vesnice“. Podmínkou byla důkladná cenzura motivů náboženských i obscénních a vyzdvižení sebemenších náznaků třídního boje. Jak podotýká sociolog Bohuslav Blažek: *Lidové umění se pěstovalo v institucionálním mezitvaru patlajícím dohromady výzkum, design, výrobu podle lidových motivů a jakousi prokádrovanou komerci. Jenom ne autenticita, jenom ne opravdový venkov, to byly nepsané, ale pevně dodržované devízy této městské hry na venkov* (BLAŽEK 2004: 130).

Folklor byl využíván zejména k vytváření falešného zdání návaznosti režimu na lidové prvky. Toto zdání mělo vytvořit dojem kontinuity dějin a komunistický režim ukázat jako logického pokračovatele kulturních lidových tradic.⁸³ Autentický folklor se proměnil v plánovaný, kontrolovaný a mnohdy též masový folklorismus. Ten se prosazoval coby příležitostná vzpomínka někdejších zvyků a byl většinou vázán k existenci folklorních souborů, které se snažily lidovou kulturu oživovat v nově ustaveném rámci socialistické společnosti. Tuto zásadní proměnu role lidové kultury reflektovala také filmová tvorba. Venkovské náměty se pravidelně objevovaly v dramaturgických plánech státního filmu,⁸⁴ a tak snímky natočené po znárodnění kinematografie v roce 1945 mohou dnes poskytnout plastický obraz filmové reflexe daného procesu v poválečném pětadvacetiletí.

3.4 Rodina základ státu

Pro kulturní projevy venkovského lidu vedle folklorních či náboženských motivů byly podstatné také vztahy na úrovni rodiny jako základní jednotky tradiční venkovské společnosti. Rozdělení rolí v rodině bylo v době před kolektivizací velmi odlišné od toho, jak je známe dnes. Bylo genderově konzervativnější a ustálenější. Muž jako hlava rodiny měl na starosti širší hospodářství a žena se starala o chod užšího rodinného kruhu. Platnost tohoto modelu typické venkovské rodiny trvala až do konce 40. let. Socialistická transformace společnosti však tento ustálený koncept začala přetvářet ve jménu zrovnoprávnění žen a mužů a ve snaze o prosazení prvků kolektivismu v různých sférách občanského života. Jako by vize socialistické společnosti postulovaly rovnoprávnost pohlaví tvář v tvář „novým úkolům“, a zároveň se neopomíjely vypořádat se starým nánosem domácích, reprodukčních a udržovacích, tedy neproduktivních činností.⁸⁵

Proměna obrazu rodiny v kinematografii po druhé světové válce byla postupná. Ve filmu *Ves v pohraničí* (1948, r. Jiří Krejčík) ještě sledujeme konzervativní vícegenerační strukturu. Projevy jejích jednotlivých členů přesně odpovídají ustáleným rolím s přesným rozlišením typologických pozic aktérů: starostlivý hospodář – pečlivá hospodyně – aktivní potomstvo – relaxující výminkář. S emancipovanou ženou se v tomto filmu nesetkáme. Krejčíkův snímek o osídlování českého pohraničí v sobě transformační poselství „nové společnosti“ sice už nesl, ale to bylo dáno spíše étosem vlasteneckým než revolučním. O socializaci zatím není řeči ani

⁸³ Ideologický vymezený byl i přístup režimu vůči samotnému folkloru. Jak si všímá historik Jiří Pernes, zcela iracionálně byl protežovaný slovácký folklor, který byl onálepkován jako folklor lidový, zatímco folklor hanácký byl označen jako kulacký folklor bohatých sedláků. Viz PERNES, Jiří: *Pod Moravskou orlicí aneb dějiny moravanství*. Barrister a Principal, Brno 1996, s. 181.

⁸⁴ NFA, fond Filmová rada, tematické plány filmové produkce.

⁸⁵ HANÁKOVÁ, Petra: Marxova žena byla spořádaná manželka. *Dějiny a současnost*, 2005, č. 12, s. 33.

v hospodářské oblasti, i když motiv společného postupu se zde objevuje (přistěhovalci jsou nuceni sklídit obilí na opuštěném poli). Příznačné pro státotvorné pojetí příběhu je, že většina rolníků tuto vzájemnou výpomoc solidárně přijímá. Šablona kompaktního třídního postoje přichozích však použita není. Mezi dosídlenci se totiž menšinově najdou i tací, jimž je „vlastní kabát“ přece jen milejší. Kolektivizační tendence budoucího hospodaření jsou tedy v tomto filmu jen naznačeny ve formě vzájemné demokratické výpomoci. Jak si všímá Jan Sedmidubský, zajímavé je, že při řešení problému, jak na věc, padne mezi novousedlíky i návrh zjednat si na práci Němce: *Toto v dané době zcela logické a často užívané řešení je ovšem z vlastenecko- etických důvodů okamžitě na schůzi vesničanů odmítnuto, příznačně do morku kostí poctivým přistěhovalcem ze Slovenska (Zjednat' si Nemcov? Bud'me radi, že sú odtialto preč!). Resumé celého martyria se sklízí je jediné – když se všichni dají do práce, vše se dá zvládnout. S úlevou sleduje divák žňovou anabázi novoosídlenců s vědomím, že – dopřejme si tu nadsázku - nikde za rohem nečíhá zlý kulak. A i když velkou objektivní překážku ilustruje zmíněná kritická pasáž na adresu neschopných a zkorumpovaných úředníků, nikde tu nenarazíme na nenávistný styl 50. let, kde za neschopností nebo chybou lze automaticky očekávat zlý úmysl, sabotáž a záškodnictví namířené proti samotnému státu a jeho existenci* (SEDMIDUBSKÝ 2006: 57).

Oproti starším venkovským dramatům se však tento snímek přece jen v něčem vymezuje. Prioritní státotvorné poslání filmu vedlo k tomu, že ze scénáře byly vyloučeny jakékoliv vedlejší motivy typu milostné zápletky. Podle dobové recenze byl erotický prvek zcela potlačen proto, aby nepřekážel zájmům *těch, jejichž mysl byla plně zaměstnána tvrdou skutečností boje o existenci v novém, cizím a často nepřátelském prostředí*.⁸⁶ Místo vztahů citových zde byly pojednány záležitosti charakteru spíše organizačního. Důležitým se ukázalo především téma stále vlivnějšího státního aparátu zde zastoupeného okresním úřadem. Svědčí o tom situace, kdy nevůli úředníka řešit potíže zemědělců přemůže až demonstrativní příchod venkovanů do kanceláří. Kritika byrokracie je však opatrná. Pokud jeden úředník selhává, druhý chybu napravuje; za problém tedy nemůže systém, ale pouze konkrétní, snadno vyměnitelný jedinec. Jak míní filmový historik Petr Bilík, byť *Ves v pohraničí* vznikla ještě v rámci liberálnější éry znárodněné kinematografie, nalézáme zde už základní prvky budoucích schémat. Jen kolektiv může překonat nastalé obtíže, a kolektiv musí vést nezlomný jedinec, jenž se pro něj obětuje. Individualismus se setkává s posměchem a jeho reprezentant je nakonec poučen, vyléčen, převychován. Pohraničí zde slouží jako příklad prostoru, kde se

⁸⁶ BROŽ, Jaroslav: Tvář českého pohraničí. *Filmové noviny* 2, 1948, č. 8, s. 7.

vše rodí od úplného začátku, stává se opuštěným ostrovem, kde se dobrovolní trosečníci snaží vystavět z materiálních statků novou sociální konstrukci (BILÍK 2011: 53).

Obraz vesnice v Krejčíkově režii byl zjevně ovlivněn vlnou filmového civilismu 40. let, který například v rámci britské kinematografie čerpal z dokumentární věrohodnosti prostředí a realistického popisu postav. Právě toto pojetí venkova bez archaické idyličnosti dobová kritika přivítala s tím, že *nová poezie rozbitých chalup, blátivých kaluží s troskami vozů, změt' chaosu, špíny a zmatku* je tou pravou filmovou poezií.⁸⁷ Krejčíkův film se ve své době stal obrazem propagované občanské uvědomělosti, v případě obtížného dosídlení pohraničí o to důležitější. Už zde byl patrný didaktismus poválečné filmové tvorby. Divácký zájem to přesto neovlivnilo.⁸⁸ Realistická režie zjevně pokračující v tradici filmů prvorepublikového řemeslného stylu a dramatická zápletky byly dostatečně přitažlivé na to, aby se film setkal s příznivým ohlasem. Některé postavy (viz bystrý do budoucna hledící děda, schopní a spravedliví policisté) sice příznaky nastupujícího schematismu obsahovaly, ale jiné postavy byly naopak ozvláštněny specifickými charakterovými vlastnostmi méně pozitivního ražení (viz prostopášní dobrodruhové). Ovšem ani tzv. spořádání dosídlenci nejsou zcela ušetřeni zlatokopeckých pokusů. Jakmile se dozvědí, že pod fošnami na pile našli krabičku s ukrytým zlatem a šperky, stanou se z dosud počestných novoosídlenců náhle drancovači vlastního nově nabytého majetku.

I přes výše uvedené náznaky agitačních schémat, je popis vesnické komunity v tomto filmu v mnoha ohledech stále tradiční. O tom například svědčí zobrazení situací s náboženským podtextem: ve stavení visí na stěně krucifix, běžnou součástí života je křest dítěte a osadníci se vzájemně vítají tradičním „pozdrav pánbůh“. Otázka náboženské podstaty českého venkova pro státní filmovou dramaturgii ještě nebyla otázkou spornou. Ve filmech realizovaných v následujících letech by takto nestranné pojetí venkovské zbožnosti nebylo možné. Jak dokládá i následující úvaha sociologa Bohuslava Blažka, popření či deformace obrazu venkovské zbožnosti přitom zákonitě bylo i popřením realistického obrazu venkova jako takového:

Mezi základní životní činnosti na tradičním venkově patří obcování s Bohem. Venkov má svou podobu duchovního života, která teologům připadá pohanská a městským svíчковým bábám příliš duchovní. Venkov nikdy nedopustil, aby se svatost přesunula pouze do kostelů, tedy z otevřené krajiny za zdi a do interiérů a z každodenního života pouze do neděle. Zbožný je člověk buď pořád, nebo jen pokrytecky. Kdo necítí, že dobrá práce je modlitbou, dělá mrtvé

⁸⁷ DRTÍLEK, Miloslav: Ves v pohraničí. *Kino*, 1948, roč. 3, č. 11, s. 208.

⁸⁸ Film *Ves v pohraničí* byl promítán v počtu představení: 13 577 a s počtem diváků 2 558 623.

dílo. Bůh, kterého zná venkovan, se neštítí tělesné námahy, potu, dojení, ani kojení. Proto svaté obrazy nemusejí být jen v kostele, kapli nebo na hřbitově. Mohou být na dvoře, kousek od hnoje. Nemusí na ně být vidět z ulice, nejsou demonstrací pro ulici. Pro venkovany svatá není jen zbožnost, víra a jejich symboly. Svatost je vše spojené se svatými místy a se svatým časem – tedy se svátky. Venkov dodnes umí sám slavit, a sám se bavit. Schopnost tvořivosti v každodenním životě i o svátcích dává životu na venkově celistvost: není roztrženo vedví tímto skalpelem industriální civilizace, který dokázal každodennost učinit netrpělivým čekáním na svátky a svátky zbavit kontaktu se svatostí života (BLAŽEK 2004: 153, 154).

Jako vhodný příklad prezentace genderového tématu na rozhraní světů tradičního a socialistického venkova může posloužit film *Vzbouření na vsi* (1949, r. Josef Mach) realizovaný ještě v době před přijetím stranického kánonu filmové tvorby socialistického realismu, tak jak je obsažen v usnesení předsednictva ÚV KSČ z dubna 1950.⁸⁹ Machův film zůstal ušetřen řady deformací pozdějších agitačních komedií a v něčem navazoval i na odkaz předválečných veseloher. Jeho námět byl novodobou obměnou tradičního tématu ženské revolty vůči světu mužů. Podle oficiální anotace k filmu šlo o veselohru o moderní dívčí válce čerpající ze současného života na vesnici.⁹⁰ Aktuálnost filmu tkvěla v podpoře mechanizace zemědělství a ulehčení práce vesnické ženy. Nosnou zápletku tvoří konflikt mužů hodlajících z obecních peněz pořídit traktorový pluh a manželek prosazujících zřízení společné prádelny.

Nezbytnou postavu vesnického zbohatlíka ve filmu zastupuje sedlák Harazim, jehož figuru charakterizuje diplomatické jednání a zdánlivá uvážlivost. Hlavními protivníky sedláka a tedy těmi, kdo nejrazantněji prosazují ideály doby, jsou přitom ženy. Mužská část vesnice je naopak zobrazena jako pasivní a zpátečnická. Typy „řadových manželů“ posedávajících na schůzích nebo válejících se na kanapi vyvažuje pokrokový předseda, svobodný mládenec, který ví, co znamená „sám hospodařit v chalupě“. Jinak je mužský živel nazírán spíše negativně a podpora se tak dostává skupině venkovských žen. Ty podle dobové recenze nesou ze všech nejtěživěji břemeno zemědělské práce, a proto je také možno považovat je za jedny z hlavních zastánců reformy života na venkově, doslova *hybnou sílu pokroku chápající často dřív výhody družstevní spolupráce*.⁹¹ Nová žena se tak načas stává bytostí rozporuplnou, která

⁸⁹ Uvedené usnesení deklarovalo, že základní tvůrčí metodou čs. filmařů má být socialistický realismus, a že film má vychovávat občana podle vzoru sovětské kinematografie – budovatele a obránce socialismu horoucně milujícího svoji zemi. Myšlenky musí tvůrci vyjadřovat ideologicky jasně a umělecky přesvědčivě, optimisticky a poutavě, aby byly srozumitelné širokým masám.

⁹⁰ *Vzbouření na vsi. Filmový přehled*, 1949, roč. 1, č. 21.

⁹¹ HÁJEK, Jiří: Přerod vesnice v zrcadle našeho dramatu. *Tvorba*, 1950, č. 12, s. 287.

po nějakou dobu bývá poznamenána dvojí zátěží „starých“ i „nových“ úkolů. Domácnost se pak může jevit jako brzda pokroku, nehledě na její postupnou racionalizaci a technologizaci.⁹²

Machův film byl ve své době recenzenty označen za první veseloheru svého druhu s pevnou ideovou stavbou a reálně vykreslenou perspektivou budoucnosti, čímž měl nahradit starší formy komedií natáčených v *začarovaném kruhu smíchu pro smích*.⁹³ *Vzbouření na vsi* byla přisouzena pozice prototypu „pokrokových veseloher“ zdůrazňujících vedle komediálnosti námětu i didaktičnost. I přesto však toto dílo někteří kritikové přivítali s výhradami: pivní vtipy či lechtivé narážky (mimochodem vzhledem k době vzniku díla nezvykle otevřené) například vnímali jako příznaky tvorby podle starého receptu humoristických filmů, obraz vesnice zde viděli příliš operetně nasládlý a tvůrcům pro příště doporučovali stylizaci k větší „hrudovité zemitosti“, kritizováno bylo i slabé zdůraznění úlohy uvědomělých proletářů.⁹⁴ Pojmy jako „komunista“ v dialogích zatím nepadly a téma stranickosti postav ve filmu zcela absentovalo. Vůči budoucím veselohrám tak byl nepřímo vznesen požadavek větší ideologické zainteresovanosti.

V základu schematický příběh tu byl ozvláštněn satirickou perspektivou pohledu na realitu vesnice, která se nebránila zlehčení některých nedotknutelných témat. Filmová dramaturgie však stále zřetelněji dávala najevo, že přístup ke skutečnosti vymykající se kánonu socialistického realismu je nežádoucí. Machův film se tak mohl jevit jako příliš volnomyšlenkářský. Propaganda „revolučních změn“ na venkově navíc neměla být prezentována pouze nepřímo - zde přes obecný problém ženské emancipace - ale rovnou prostřednictvím heroizace konkrétních nositelů „pokrokových myšlenek“. I komedie se tak měly stát nositelem přímé ideologické agitace, svou přitažlivou formou o to efektivnější.

Kinematografie 50. let sloužila samozřejmě především potřebám moci a představovala nástroj propagandy utužující nadvládu nad společností. Motivace řady tvůrců k službě budovatelskému poslání filmové tvorby však mohla být a v některých případech také prokazatelně byla upřímná. Zapálená snaha představit nový „lepší“ svět naplněný sice naivními, ale nikoli falešnými úsměvy budovatelů je patrná z mnoha tehdejších děl. Ideologické kódování je nekomplikované a snadno čitelné. Podle historika Jaroslava Pinkase jsou tyto filmy dnes v jistém smyslu dokonale „historizovány“ neboť postrádají schopnost oslovit současného diváka a mohou fungovat jen jako ilustrace doby, v níž vznikly.⁹⁵

⁹² HANÁKOVÁ, Petra: Marxova žena byla spořádaná manželka. *Dějiny a současnost*, 2005, č. 12, s. 33.

⁹³ BRANKO, Pavol: Umenie bojujúce – Vzbura na dedině. *Pravda*, 21. 5. 1949, č. 118, s. 4.

⁹⁴ Film s tematickým objevem. *Práce*, 21. 5. 1949.

⁹⁵ PINKAS, Jaroslav: Proměny obrazů kolektivizace... a jejich využití ve škole. *Cinepur*, 2011, č. 74, s. 83.

Na rozdíl od *Vzbouření na vsi*, filmu řešícího konflikt na rozhraní staré a nové éry, je v *Usměvavé zemi* (1952, r. Václav Gajer) genderový obraz zkolektivizované vesnice již přehledný a odpovídá novému pojetí socialistické společnosti. Gajerův vsutku ilustrativní film vyzdvihoval jak tehdejší ministr zemědělství, tak i dobová kritika cenící si především toho, že snímek obsáhl *nejenom žhavou přítomnost dění, ale i její perspektivu do budoucnosti*.⁹⁶ Zobrazení konsolidovaného zkolektivizovaného venkova v situaci, kdy jeho strukturální transformace ve skutečnosti ještě nebyla završena, bylo vnímáno jako průkopnický čin. Zatímco předešlé snímky si kladly za cíl zachytit vesnici v okamžiku boje zastánců kolektivizace s konzervativními rolníky, Gajerův film měl širší tematický záběr. Vedle vsi, v níž zápas o kolektivizaci stále probíhal, zde byla prezentována obec, která touto fází reformy už prošla. Hlavním tématem se stala konfrontace zaostalé vesnice, kde se doposud pracuje individuálně, s vesnicí družstevní, v níž společné hospodaření přináší první úspěchy.

Zatímco v Rousově se žije jako v době, kdy od města k městu jezdili formani, vedlejší obec je ukázkovým příkladem vzorného socialistického sídla. V Darmochlebech mají obecní rozhlas, společnou prádelnu, kulturní dům a dokonce lázně. Navíc se tam na polích prohánějí traktory strojní stanice a dojnice ve společné stáji produkují dvakrát tolik mléka co v rousovské. Zdůrazněn je také vztah rolníků a dělníků. Svazek venkova s městem je tu posvěcen jak personální výpomocí účetního z patronátního závodu, tak příchodem učitelky nastupující do Darmochleb s předsevzetím nejen vyučovat děti, ale z pozice jednatelky JZD také „usměrňovat“ postoje dospělých. Obraz zkolektivizované vesnice doplňuje uznalý předseda, aktivní agronom projevující krajní nechuť k papírování a řada družstevníků svědomitě pracujících na scelených lánech.

Záměrem tvůrců nebyla reflexe skutečné reality jako spíše didaktická prezentace rozdílnosti starých a nových „pořádků“. Pro větší názornost řada scén tuto protikladnost konkretizovala pomocí situací, v nichž se měl ozřejmit kvalitativní rozdíl v životní úrovni obou vesnic. Nejlépe je to patrné ve spojitosti s postavou dědy Beránka (Stanislav Neumann), jemuž scenáristé přisoudili jemně osvětovou a zároveň humornou roli ironického komentátora rousínovského dění. Jeho napohled nenápadná figura je z hlediska ideového zaměření díla velmi důležitá. Beránkovo kmetství nezainteresované ve „zmatcích doby“ totiž vzbuzuje dojem důvěryhodnosti a tím také poskytuje prostor pro prezentaci „nestranného pohledu na věc“. Protože Beránek přesně zapadá do linie *moudrých starců, kteří vidí dále a jasněji než*

⁹⁶ BS: Nový český film *Usměvavá zem*. *Lidová demokracie*, 11. 6. 1952.

*jejich děti*⁹⁷ (viz postava dědy z filmu *Neobyčejná léta* z roku 1951), jeho soud nad stavem věcí má v porovnání s jinými, dramaticky podstatnějšími figurami, značnou váhu. Výrok, kterým si stařec stěžuje dceři na kvalitu jídla, napovídá, na čí straně vlastně stojí: *To jsem si kolikrát myslel, jaký jsem byl boží hovado. Člověk jen mamonil, nic neužil, dřel a nakonec se ani pořádně nenají. Měla bys vidět, jak se vyvaňuje v darmochlebském družstvu.* Stařecký nadhled dědy je sice utlumen rodinnou dominancí konzervativní selky, ale z druhé strany se mu dostává podpory od pokrokově smýšlející vnučky. Proreformní mínění tak získává v rodině převahu tím, že jeho zastánci jsou - na rozdíl od generačně spjatých manželů - příslušníky dvou protilehlých věkových skupin.

Postava Beránkovy svobodomyšlné vnučky, která nedbajíc rodinných pout hodlá odejít do města, poukazuje k dalšímu typickému znaku budovatelského filmu: okázalé neúctě k rodové tradici. Rozkol v rodině je ve světle revolučního úsilí vnímán jako něco omluvitelného a téměř banálního. Dokládá to i kauza manželů Skácelových, kteří se chtějí kvůli názorovým neshodám v otázce příslušnosti k JZD rozvést. Jejich převratné prohlášení na družstevní schůzi totiž ostatní vesničané přijímají s lehkým srdcem, a navíc v humorně povznesené náladě. Že opovržení rodovou tradicí je jedním z hlavních prvků ideje filmu, potvrzuje i případ sedláka Sahuly. Ten neúspěšnou sabotáž v družstevním vepříně plánoval s přispěním švagra a při svých buřičských řečech se navíc odvolával na tradici předků. Případ učitelky Ročkové, ve filmu bezvýhradně kladné postavy, která se obětuje práci v místní škole a přitom oželí přítomnost vlastní dcerky vychovávané ve městě babičkou, preferenci světa práce před světem rodiny jen potvrzuje. Pozice člověka je v tomto filmu vnímána pouze ve vztahu ke kolektivu a problém domova či intimních vztahů tak stojí zcela mimo jeho záběr. V případě, že se přece jen objevuje, je to často ve spojitosti s obecnějšími záležitostmi chodu vesnice či JZD. Mezilidské vztahy zde sice existují, ale pouze v komplexu hospodářsko-výchovných otázek. Navíc, pokud dochází k jejich přiblížení, děje se tak většinou na veřejnosti. To potvrzuje jak řešení osobních problémů všude jinde než doma v soukromí, tak i konkrétně situace, kdy je například vyznání lásky vyřčeno před zapnutým mikrofonom obecního rozhlasu. Podle filmového historika Ivana Klimeše tento zdeformovaný obraz rodiny byl dán dobovým despektem k individualitě na jedné straně a adorací kolektivnosti na straně druhé.⁹⁸ Rodina jako uzavřená sociální složka prostě představovala pro komunistický systém zásadní překážku. Její vliv proto bylo nutné utlumit. Film *Usměvavá zem* tuto tendenci dobře ilustruje.

⁹⁷ KLIMEŠ, Ivan: Matka a dítě., poznámka k fotografii, *Illuminace*, 1994, roč. 6, č. 4, s. 57.

⁹⁸ Tamtéž, s. 69, 71.

3.5 Folklorní spektakly

Pokud odhlédneme od genderových a generačních šablon budovatelské tvorby první poloviny 50. let a zaměříme se na folklorní motivy, tak zřejmě nejtypičtějším příkladem reflexe budovatelského pojetí folkloru v podání socialistické kinematografie představuje film *Zítřka se bude tančit všude* (1952, r. Vladimír Vlček). Tento snímek divákům nabízí celou plejádu témat typických pro revoluční období první poloviny 50. let. Příběh folklorního souboru členů Svazu československé mládeže (SČM)⁹⁹ nám předkládá jak mytický obraz autentické venkovské kultury zasazené do rámce rurálního společenství, tak i obraz její transformace do nového socialistického kontextu. Pestrobarevný kulturně-revoluční spektakl, na jehož vzniku se podílel tým skutečných svazáků (viz spolupráce spisovatele Pavla Kohouta na scénáři), se snaží povýšit folklor na jakýsi výchozí kód dobové popkultury s potenciálem vytlačit cizorodé vlivy a zároveň asimilovat dobovou snahu o aktualizaci a přesahování starých forem novými obsahy.¹⁰⁰ Vlčkův film představuje ukázkový vzorek mládeže lidově-demokratického státu. Sledujeme její kulturní aktivity a na příkladu konfliktu několika členů folklorního souboru před námi vyvstává konflikt celospolečenský. V rámci skupiny svazáků nalezneme jak postavy zjevně pokrokové, tak i váhající či přímo diverzní. Ideologická pře se tu váže i k polemice umělecké, která se snaží odpovědět na otázku: Jak v „nové době“ správně přistoupit k tradičnímu folkloru? Vedoucí souboru Pavel Hrubeš (Zdeněk Buchvaldek) prosazuje konzervativní systematické postupy: *To není zábava, to je věda*. Instruktorka svazu mládeže Alena (Eva Kubešová) naproti tomu horuje pro ortodoxní zásadovost a aktivizaci činnosti souboru. Zatímco Pavel tíhne spíše k pódiové práci a pravidelnému drilu ve zkušebnách, Alena doporučuje obrátit se ke zdroji a čerpat z autentického prostředí: *Vy mi připadáte jako hledači pokladů. Vracet lidem, co jim patří, a co málem bylo ztraceno*. Mládežníci proto odjíždějí na valašský venkov, kde se snaží mapovat dožívající projevy autentického folkloru.

V tomto filmu je na jedné straně zachycena úcta k tradičnímu životu vesnice, na druhé straně je také naznačena neudržitelnost tohoto způsobu života a nutnost transformace „toho pozitivního“ ze starého světa do nového společenského kontextu. Stejnou míru idealizace najdeme v obrozeneckých sbírkách lidové slovesnosti. Cudní národovci se například při setkání s tvorbou tolik obdivovaného lidu jen těžko smířovali s častým výskytem erotických

⁹⁹ SČM vznikl roku 1949 jako jednotná a ostatní mládežnické spolky zastřešující organizace. Byl podřízen KSČ a měl napomoci výchově mladých lidí v duchu myšlenek marxismu-leninismu.

¹⁰⁰ SCHMARC, Vít: Kdo tančí, věří. In: FIEGELSON, Kristian – KOPAL, Petr (eds.): *Film a dějiny 3 – politická kamera – Film a stalinismus*. ÚSTR – Casablanca, Praha 2012, s. 378.

motivů a vulgarismů, a sesbírané písničky proto upravovali k obrazu svému (RAK 1994: 89). I proto instruktorka SČM podotýká: *...právě proto se musíme zbavovat všeho, co je nezdravé, a i proto mládežníci přičinlivě zapisují v terénu vhodné lidové písně a snaží se přiučit krajoým tancům*. Zosobněním socialistické transformace je venkovská dívka Rozárka, která z valašských luk odchází do města a čile se zapojuje do kulturních aktivit mládežnického spolku. Úctu jí vzdává zamilovaný student Lojza (Miloš Nesvatba), který nadšeně přijímá vše ryzí a lidové, byť se smířlivým poukazem, že i to se změní. Ostatně i díky jeho nabádání se novou společenskou realitou zatím nedotčená „primitivní“ Rozárka rozhodne k odchodu do Prahy, aby se nakonec stala plnohodnotnou součástí kulturně revoluční fronty. Snaha o využití a transformaci lidové kultury v podání mladých svazáků přitom odporuje přirozené podstatě folkloru, který se regulaci ze své podstaty vzpírá. Regulační plány, které chtějí předepisovat tváři vesnice určitý stav z minulosti, jsou podle Bohuslava Blažka založeny na hlubokém – typicky městském – nepochopení podstaty venkova. Na folkloru i lidové architektuře není podstatný jejich viditelný fyzický styl, ale styl jejich vzníkání, udržování a zanikání, tedy fakt, že vznikají jako tvořivý způsob využití místních přírodních i lidských zdrojů a dokážou se i po svém zániku do přírody zase vracet. Duch venkova totiž nepřestává díky tomu, že se stane památkou udržovanou pro návštěvníky z měst (BLAŽEK 2004: 162, 163).

Ve Vlčkově filmu vidíme, jak studenti při svých národopisných toulkách radostně skotačí na louce, do toho jim na písťalu hraje valašský chasník a vedoucí souboru má při každé příležitosti připraven blok, do něhož zaznamenává poznatky z terénních sběrů. Jako bychom byli svědky svérázné variace na Plickův film *Zem spieva* (1933), tentokrát ovšem v pestrobarevném budovatelském podání. Dle filmového a literárního publicisty Víta Schmarce, ne náhodou je onen kabaretně infantilní výlet do vznešené přírody v předpotopním automobilu zásadním momentem v přerodu vedoucího souboru Pavla z individualistického diktátora ve věrný subjekt revoluční ideologie. Právě v sekvencích z hor, pasek a chaloupek, kde tančí a zpívají rozesmátí „naturšćici“¹⁰¹, se totiž projevuje jinak absentující rovina sentimentu na doby minulé – z údolí, měst a tělocvičen již zcela vypuzená pokrokovým optimismem doby.¹⁰²

Jak zaznívá z úst mládežníků, i venkovští lidé by se měli naučit zpívat nové písně a uplatňovat nové tance. S rychlými změnami se ostatně starší generace ztotožňuje a vnímá je

¹⁰¹ Neherci z autentického prostředí. Pojem převzatý z ruštiny, z doby velké éry sovětské kinematografie, kdy avantgardisté do filmů obsazovali programově neherce.

¹⁰² SCHMARCE, Vít: Kdo tančí, věří. In: FIEGELSON, Kristian – KOPAL, Petr (eds.): *Film a dějiny 3 – politická kamera – Film a stalinismus*, s. 383.

se sympatiemi. V tatranské sekvenci soubor zpívá a tancuje na umělém jezerním pódiu a mezi festivalovým obecnstvem spokojeně z dýmek bafají venkovští strýci. Okolní lodky doplňují obraz vzbuzující dojem „švýcarského luxusu“ vytvořeného v novém socialistickém kontextu. Podvečerní líbánky členů souboru na kraji jezera, doplněné lyrickým zpíváním, jsou pak jakousi poetickou třešní na pomyslném velkém dortu nové šťastné doby: *Všichni chceme jedno, naučit naše lidi nově se radovat, zpívat, tančit.*

Lidová kultura se v tomto filmu prosazuje hlavně na pódíích a v sálech. Zprvu přitom spíše pietně, byť živelná úvodní scéna vystoupení sovětského folklorního souboru napovídá, co má být vzorem českých svazáků. K prolínání s revoluční ideologií dochází postupně. Vedoucí souboru Pavel chce sice dělat autentický folklor a odmítá zpívání umělých budovatelských písní, ovšem zapracování lidových tanců do geopolitického kontextu nezabrání. Aktualizační koncepce příčinlivé instruktorky Aleny vítězí. I proto nakonec ve filmu vidíme „studenoválečnou“ scénu, kdy mezi svazáky oblečenými do krojů po pódiu pobíhá „atomové strašidlo“ doprovázené obtloustlou figurou statkáře. Soubor ČSM svou inscenací „zatančeného světonázoru“ nakonec *uhraje návštěvníky festivalu světové mládeže v Berlíně a ústrojně vplyne do monstrózního masového tance národů, jenž je předzvěstí budoucí podoby světa.*¹⁰³ Ve filmu vedle sebe existuje několik odlišných světů: kulturně kypící prostor Prahy a internacionálně se prosazující „mírový“ Berlín, kde vedle řady cizích jazyků v pravou chvíli a s pádným obsahem zaznívá i angličtina (*We want peace.*) Vedle toho se svazáky navštívíme tatranskou relaxační zónu a valašský venkov. Ten ve filmu působí coby bukolický prostor existující jakoby mimo čas a dějiny. Tvůrci však tento naivistický pohled funkčně ironizují scénou, ve které romantické zasnění vedoucího Pavla (*To musí být překrásné žít v takovém zapomenutém koutě. Zprávy sem nejspíš dojdou až za měsíc.*) střídá časové hlášení z rádia umístěného v roubence valašských pasekářů.

Motiv sběru lidové slovesnosti je v kontextu české kultury poměrně tradiční. Svazáci jsou v tomto filmu představeni jako dědici této tradice navazující na odkaz obrozenců českého národa. V souladu s oblíbenou tezí ideologických filmů o souznění nejmladší a nejstarší generace a jejich společnému vymezení vůči generaci střední je konstruována sounáležitost mezi mladými a starými. Svazáci se pokorně učí od pasekářů. Obdobně je v rámci ukázky představen střet zaostalosti a modernity. Díky rozhlasu je však tato polarita překonána. Ukazuje se, že i zapadlý valašský venkov sleduje zprávy a ví, co se ve světě děje.¹⁰⁴

¹⁰³ Tamtéž, s. 379.

¹⁰⁴ *Obrazy (z) kolektivizace*, Multimediální vzdělávací DVD, Metodický list Svazáci na venkově, ÚSTR 2011

Jestliže centrum státu na venkově zastupuje rádio, do hlavního města coby zástupce venkova přijíždí valašská dívka Rozárka. Zorientovat se v novém prostředí dokáže rychle, splynout s ním se však nesnaží. I v hlavním městě si občas obléká tradiční kroj, a tak hrdě reprezentuje onen „živý zdroj“ tvůrčí inspirace souborových kolegů.¹⁰⁵ Způsob prezentace lidového umění však v tomto filmu za zcela kýčovitý považovat nelze, o čemž například svědčí etnograficky pečlivý a až dokumentaristicky působivý taneční a písňový výstup starých valachů. I zachycené nadšení mladých svazáků zde vyznívá autenticky.

Tento film názorně vypovídá mnohé o patosu mladé generace, která s velkým entusiasmem přijímala poválečné společenské změny. Milan Kundera, v souvislosti s fascinací budovatelským mýtem hovoří o počátku 50. let jako o „lyrickém věku“. Stylizace Vlčkova filmu této tezi odpovídá. Tvůrci a protagonisté tomu, co v tomto filmu zobrazovali, zjevně upřímně věřili.¹⁰⁶ Scenáristé v *Zítřka se bude tančit všude* vytvořili mapu mytologie 50. let, do níž vsadili klíčová budovatelská témata zformovaná ideologickými mechanismy. Řeší se tu mezinárodní situace (diverze a exil svazáka Rudly), řeší se tu protiklad tvůrčího individualismu či kolektivismu (konzervativní Pavel versus pokroková Alena). Nastolen je též problém institucionálního ukotvení zájmové činnosti. Stejně jako všechny společenské skupiny, i folklorní soubory musely po únoru 1948 oficiálně působit pouze jako součást nějaké zastřešující organizace.¹⁰⁷ Zůstat samostatnou jednotkou v rámci centralistické společnosti nebylo možné. V tomto filmu vedoucí souboru Pavel sice zprvu trvá na samostatnosti souboru, který si pracně „vypiplal“, ale jeho představa je neudržitelná. Z nezávislých mládežníků se na popud instruktorky Aleny tedy stávají svazáci a soubor zcela dobrovolně přechází pod křídla SČM.

Starý venkov v tomto filmu sice s úctou prohrává, ale jeho folklorní dědictví se transformuje. V kolektivní podobě je předvídána jeho obroda, nyní už pod patronací zastřešujícího SČM. Koneckonců je zde konstatováno, že i venkovští lidé se mají naučit dělat nové písně a nové tance. Valašští ogarové zde odcházejí za prací do Ostravy a dá se předpokládat, že brzy se zaktivizují v národopisných souborech. Mladí lidé z měst naproti tomu aktualizují starší venkovský repertoár. V duchu oficiální ideologie jsou v tomto filmu prezentováni jako dědicové a strážci lidových tradic. Snímek přitom částečně vychází ze

¹⁰⁵ Že tato scéna není jen idealizovaným konstruktem scenáristů, mohou doložit vzpomínky Ludmily Slintákové (nar. 1929) z Nivnice. Ta coby mladá dívka na konci 40. let odjela ze slovácké obce sloužit na řadu měsíců do Prahy a i v hlavním městě po celou dobu nosila tradiční venkovské oblečení. Zdroj: osobní archiv Petra Slintáka – záznam vyprávění Ludmily Slintákové

¹⁰⁶ Viz nostalgický komentář Miloše Nesvadby v dokumentárním filmu *Cenzurované sny* (r. Bernard Šafařík)

¹⁰⁷ Nejstarší folklorní soubor v českých zemích, pražský Slovácký krúžek, tak byl například proti své vůli přinucen působit pod hlavičkou Kulturního a společenského střediska Obecní dům. Viz JANCÁŘ, Josef: *Proměny Slovácka*. NÚLK, Strážnice 2011, s. 103.

skutečných událostí (včetně berlínského festivalu pořádaného ve východní zóně) a inspiruje se společensky uznávaným Souborem písní a tanců Josefa Vycpálka. Závěrečné inscenované folklorní představení *Masopust*, kterým film vrcholí, pochází přímo z repertoáru této hudebně-taneční skupiny. Na festivalu v Berlíně shlíží na vystoupení českých svazáků velký portrét Stalina, který jakoby upozorňuje na imperialistické nebezpečí hrozící zpoza Atlantiku. Lidové umění je v tomto pojetí prostoupeno ideologickými významy. V rámci tradičního masopustního reje vystupuje alegorická postava „atomové války“, za jejíž maskou se skrývají kapitalista a sedlák. Personálně nebezpečí diverze zosobňuje též svazák Rudla, který nakonec před starodávnými písněmi a věrností lidově-demokratické republiky dává přednost jazzu a emigraci. *Zítřka se bude tančit všude* tak nejen díky této situaci ilustruje jeden z klíčových ideologických rituálů tehdejší doby a k němu přináležející obraznosti. Vyloučení a očista v rámci kolektivu není momentem šoku a strnutí, nýbrž obrazem živelné dynamiky, se kterou se kupředu valí společnost i čas, jenž definuje její radostnou a tvořivou existenci.¹⁰⁸ Folklor, a nejen ve vrcholné scéně tohoto filmu, se stává nástrojem účinné politické agitace v rámci nově utvářené kultury.

Folklorní tematika tvoří jeden z hlavních dějových motivů i ve filmu *Ještě svatba nebyla* (1954), který natočil režisér Jaroslav Mach. Na rozdíl od nadšeneckého Vlčkova opusu se však v tomto případě jedná o kaširované dílo tvořené „na zakázku“, jehož budovatelství nepůsobí ani upřímně, ani uvěřitelně. To, že pražští herci zde vystupují v lidových krojích, dojem etnografické opravdovosti filmu nenavozuje. Není přitom náhodou, že toto komediální drama začíná a vrcholí na festivalu ve Strážnici. Právě strážnická přehlídka se totiž během 50. let stala ikonou nového způsobu pojmání lidové kultury a sloužila jako zdobná skříň komunistického režimu. Akce původně v roce 1946 založená k propagaci vesnických folklorních skupin, se v poúnorové době významně rozšířila a také programově proměnila. Strážnický festival se na řadu let stal manifestační oslavou „úspěchů“ socialistické vesnice. Oproti předúnorové době zde výrazně ustupoval tradiční folklor a ve zvýšené míře se prosazovaly různé městské soubory, které se snažily o nové politicky angažované pojetí lidového umění s akcentem na současnost (KNAPÍK – FRANC 2011: 327, 328). Film *Ještě svatba nebyla* tuto masovost strážnického festivalu zobrazuje. Angažmá pražských herců propagaci strážnické akce jen posiluje.

Protagonisty filmu, který ve zkratce charakterizuje plakátové heslo *Veselé vyprávění o muzice, muzikantech a usmířených tvrdohlavcích*, jsou obyvatelé dvou řevnivých slováckých

¹⁰⁸ SCHMARC, Vít: *Kdo tančí, věří*, s. 389.

obcí. V roli zastánců smíření zde vystupuje mladá generace snažící se přes protesty rodičů o vzájemnou spolupráci. Sblížení má zprostředkovat lidová kultura, kterou se všichni každoročně prezentují právě ve Strážnici. Jestliže první rok na plné čáře vítězí Dubnice nad Bojanovem, a to nejen na poli uměleckém, ale také v paralelně probíhajícím prodeji klobás na tržišti, rok příští se na festivalovém pódiu prezentují obě vesnice již se společným programem: tradiční venkovskou svatbou, která není pouhým divadlem, ale i veřejným stvrzením sňatku dubnického učitele s dcerou bojanovského účetního.

Aby se tvůrci vyhnuli úplné banalizaci filmu, dramatickou řídkost látky vyvážili důrazem na jinou než vyprávěcí linii díla. Únikovým prostředkem se v tomto případě stal právě folklor. Přenesení akcentu z rozvíjení fabule na vedlejší, z hlediska potřeb dramatu nepodstatné syžetové prvky, však má negativní dopad. Tvůrci se nechali unést výtvarnou pestrostí snímaného prostředí a nefunkčně zahltili děj nadbytečnými scénami festivalového dění. Film je tak přeplněn obrazy vystupujících souborů, přebujelou ornamentikou a rovněž rádobou lidovými, ve výsledku ovšem spíše bařtipánskými výstupy hlavních protagonistů. Profesionální herci nejenže nezvládli přirozenou intonaci řeči v dialektu, ale mnohdy zanedbali i základní pravidla mluvy v nářečí. Zatímco otec rodiny je v určitých situacích sveden dialektem až ke zpěvnosti, jeho dcera mluví téměř spisovnou češtinou.

Práce s hudebním a písňovým materiálem je také charakteristická značnou mírou deformace. Lidové melodie aranžovány v symfonickém ztvárnění vytvořily ve filmu jakousi lyrizující hudební hlušinu a krajové písně, které se obsahovým zaktuálněním měly přizpůsobit dramatickému ději, působí pitoreskně. Družstevníci se například ve vinárně trumfují zpěvem písniček sice se starobylými nápěvy, ale s texty o vzájemném soutěžení v hektarových výnosech. Tento motiv je přitom dokladem tendencí tehdejší doby. V 50. letech komunistický režim skutečně podporoval vznik lidových písní, které měly ideologicky propagovat socializaci venkova.¹⁰⁹ Příkladný je vývoj hlavního hrdiny filmu, bojanovského účetního (Jaroslav Marvan). Ten totiž dobře odráží i obecný vztah režimu k folkloru a jeho využití pro potřeby komunistické ideologie. Zatímco na úvodních strážnických slavnostech prodává družstevní účetní v civilu klobásy, po roce, již oblečen v kroji, působí coby cimbalista ve folklorním souboru. Tímto jako by se navenek přiblížil „lidovějšímu“ způsobu života, avšak jeho vnitřní vývoj zaznamenává opačný proces. Z konzervativního venkovana se stává

¹⁰⁹ Tato problematika je reflektována i v románu M. Kundery *Žert*, kdy je primášovi cimbalové muziky vyčítáno: *Ukaž mi jediného družstevníka, který by si sám pro svou radost zpíval ty vaše písničky o družstvech. Vždyť by se mu zkrivila huba, jak jsou nepřirozené a falešné. Ten propagační text odstává od té kvazilidové hudby jak špatně přišitý límec.* In: KUNDERA, Milan: *Žert*. Čs. spisovatel, Praha 1969, s. 151.

nadšený družstevník otevřený novým metodám socialistického zemědělství (PTÁČEK 2004: 22).

Účelem Machova filmu, na němž scenáristicky spolupracoval Jiří Karásek, měla být propagace rozvíjení lidové tvořivosti a tvůrci tomuto cíli podřídili koncepci díla. Pěvecké a taneční výstupy se měly stát *úhelným kamenem stavby scénáře*.¹¹⁰ Jelikož všední chod vesnice byl upozaděn, o realistickém obrazu venkova v tomto případě mluvit nelze. Prozíravě to zhodnotil jeden z recenzentů, který ve výsledku spatřoval *obraz československé arkádie, kde urostlí zemědělci ruku v ruce se šumnými a ztepilými zemědělkyněmi procházejí háji a vinicemi zpívající lidové písně a tančíce za doprovodu satyra hudoucího v blízkém křoví*.¹¹¹ Slabinou díla byla nejen faktická nevěrohodnost, ale také povrchní rozšafnost nesoucí se na vlně protežovaného folklorismu. Navíc vesnici s náramně vybaveným družstvem mohl divák vnímat spíše jako malebnou kulisu. Obraz živořícího zemědělského družstva byl v té době jednoduše zapovězen i přesto, že by o skutečné realitě vypovídal přesněji.

Stejně jako film *Zítřka se bude tančit všude* je i *Ještě svatba nebyla* vystavena podle typické fabule filmů první poloviny 50. let. Jejich hrdinové prožívají drobné ideové kolize, ze správné cesty se však neodchýlí a poučení nezdarů spějí k „lepším zítřkům“. Prostředí folklorních souborů slouží pouze jako atraktivní vizuální pozadí, které je však v dané fabuli lehce nahraditelné prostředím jiným. Folklor je tedy odtržen od původních kořenů a stává se umělou záležitostí, která slouží novým ideám (PTÁČEK 2004: 22). Ostatně o něco podobného šlo i ve zmíněných budovatelských „lidových písních“. Zatímco svazáčtí hrdinové Vlčkova filmu si podmaňují internacionální prostředí mezinárodní akce, vesničané v Machově snímku tuto průbojnost ztrácejí a realizují se pouze v teritoriu vlastních obcí. Jednou za rok je pak ukázkově vidíme ve Strážnici, kde folklorní festival slouží jako výkladní skříň radostného prožívání doby.

Díky obrozené místní kultuře a společnému vystoupení souborů z konkurenčních vesnic je v příběhu *Ještě svatba nebyla* vyřešena také vztahová krize. Folklor zde podobně jako ve filmu *Zítřka se bude tančit všude* působí jako platforma partnerského sblížení. Ve Vlčkově díle zavdává k lásce valašské dívky k pražskému studentu a u Machova filmu obnovuje vztah dcery účetního JZD a učitele ze sousední vesnice. Jak přitom dokládají výzkumy sociologa Josefa Kanderta, tato sociální funkce folklorních souborů byla během socialistické éry přirozená. Soubory vedle posílání lidové kulturního skutečně sloužily jako vhodná platforma pro hledání životních partnerů (KANDERT 2004: 161). Badatel si při výzkumu socialistické

¹¹⁰ Ještě svatba nebyla. *Filmový přehled*, 1954, roč. 6, č. 33.

¹¹¹ PRIBÍK, Jaroslav: Co chtěl autor říci? *Kino*, 1954, roč. 9, č. 20, s. 311.

vesnice všímá také interakce místního pojmání lidové kultury a impulsů, které v tomto směru přicházejí „shora“. Jak sociolog dodává, obecně je možné říci, že lokální kulturní systém existoval „vedle“ a současně „v“ kulturním systému celého státu. Podle potřeby vystupoval samostatně, na druhé straně ale přebíral četné impulsy ze státního kulturního systému, které si nejrůznějším způsobem přizpůsoboval. Při svých výzkumech badatel mohl sledovat, že vesničané nevycházejí jen z toho, co je odborníky označováno jako „tradice“, tedy z textů předávaných v lokalitě, ale že se běžně inspirovali literaturou i pořady v rozhlasu a televizi – tedy těmi „shora“ oficiálně nabízenými folklorismy. Kandert se ovšem ptá: *Je otázkou, jaký je vlastně vztah oné tradice a folklorismu a kolik procent folkloristů přibývá v repertoáru vesničanů a kolik procent si „drží“ tradiční texty?* (KANDERT 2004: 177, 178). Je zřejmé, že mnohé projevy lidové kultury, které v době svého vzniku a prosazování mohou vznikat jako projevy folklorismu, se pozdějším ustálením a přirozenou aplikací do života jejich nositelů mohou stát projevy tradičními. To proto, že založí nějakou tradici, která je natolik osvojena, že se časem stane přirozená. Jak si v tomto ohledu stojí některé prvky budovatelského folkloru? Folkloristické divadlo s tanci, zpěvy a aplikací politických témat nepřežilo ani do 60. let., a podobně skončila i snaha o rozšíření budovatelských písní s nápěvy tradiční lidové zpěvnosti. Folklorně budovatelský repertoár lidové skladatelky Anny Gorlové z Boršic u Blatnice (tedy z oblasti, kde byl natáčen film *Ještě svatba nebyla*) je dnes zapomenut. Naproti tomu se na veřejnosti uchytily nepochybně nápěvy a texty Antonína Hřebačky alias Fanoše Mikuleckého, o němž vypráví snímek *Opera ve vinici* (1981, r. Jaromil Jireš).

3.6 Region na dva způsoby

Vedle prezentace folkloristického pojetí přístupu k lidové kultuře můžeme ve filmové tvorbě první poloviny 50. let najít také motivy, které zobrazují kulturní život venkovanů, jenž není dán závislostí na tehdejší souborové vlně. Lidové tradice byly stále silné v regionu jihovýchodní Moravy, není tudíž překvapením, že filmoví tvůrci projevy lidové kultury zachycovali právě v námětech filmů situovaných do tohoto prostředí.

Film *Slepice a kostelník* (1950) režisérů Oldřicha Lipského a Jana Strejčka¹¹² byl natočen na základě stejnojmenné divadelní hry Jaroslava Zrotala. Začlenění v námětové linii filmů s vesnickou tematikou dobře dokresloval komentář z dobového tisku, v němž byl snímek označen jako dílo krácející věrně ve stopách komedie *Vzbouření na vsi* (1949).

¹¹² Jan Strejček byl původně divadelní režisér a tato adaptace byla jeho první filmařskou zkušeností. Z toho důvodu mu byla ústřední dramaturgií přidělena spolurežie zkušenějšího Oldřicha Lipského. Původně byl přítom coby spolurežisér určen Václav Kubásek. Viz *Archiv Barrandov Studio a.s.*, Sbírka Barrandov historie, materiály k filmu *Slepice a kostelník*, dopis Ústřední dramaturgie ze 2. května 1950, s. 2.

Zatímco v této veselohře byla proměna venkova zobrazena prezentací počátků kolektivního života venkovských žen jako základu družstevního hnutí, ve *Slepici a kostelníkovi* mělo jít už o obraz takové vesnice, kde jednotné zemědělské družstvo, jež společně obdělává půdu a chystá se k rozorání mezí, dosahuje prvních úspěchů. K realizaci filmu přispěl fakt, že jeho předloha, divadelní hra *Slepice a Pánbůh*,¹¹³ byla odměněna ministerstvem zemědělství v soutěži „o nejlepší hru ze života dnešní vesnice“ a nadto byla kladně posouzena státním úřadem církevním.¹¹⁴ O vlivu státní filmové dramaturgie na výsledný tvar filmu svědčí výpověď scenáristy Vladimíra Bora: *Velmi cenných rad se nám dostalo od soudruhů z Ústřední dramaturgie a Filmové rady, odkud vzešel i podnět posunout obraz družstva k vyššímu vývojovému typu, které pokročilo od družstevní líhně a slepičárny k adaptaci společného kravínu a rozorání mezí.*¹¹⁵ Prvořadým úkolem snímku předepsaným dramaturgií byla reflexe vývoje kolektivizačního procesu. Vedle ní měly být pojednány i další přidružené motivy jako cesta středního rolníka do JZD, pomoc dělníků z továren družstvům či významná funkce mládeže na vesnici. Právě s ní je spojena většina folklorních motivů, kterých je ve filmu celá řada. O snaze zdůraznit radostně laděný lidově kulturní rozměr díla může svědčit i nevyslyšená připomínka dramaturgického konzultanta Jiřího Weisse: *Film musí začít tancem a nikoliv nákladákem.*¹¹⁶ V prvním záběru filmu se totiž neobjevuje ani nákladák, ani tanec. Vidíme vlnící se vzrostlé obilí a scénu žňové akce, která je podložena optimistickou hudbou.

Lipského a Strejčkův film ovšem vedle folklorních motivů nabízí také příklad ideologického pojetí tradiční zbožnosti coby důležitého prvku venkovské kulturní identity. Jednou z ústředních postav filmu je soukromý rolník Pěknica (Otomar Korbelář), jenž se netají sympatiemi k místnímu JZD, a stojí tak v názorové opozici vůči vlastní ženě. Ta je naopak rezolutní zastánkyní „starých dobrých mravů“, což ilustruje její kritika nepřetržité práce na poli: *Neznaboží ti jednotáři, keří robijá aj v nedělu.* Do role konzervativní panovačné selky je přitom zjevně symbolicky obsazena Jiřina Štěpničková, která v kinematografii 30. let často ztvárňovala postavy venkovských žen (např. *Maryša* rež. Josefa Rovenského). Až zjevné úspěchy sousedního JZD v Lužánkách (zejména pohledné družstevní slepice) a věčné argumenty jejího muže selku nakonec přesvědčí. Symbolickým výrazem překonání třídního napětí na vesnici, jež se v duchu komediálního zlehčení zrcadlí právě v manželském sporu, se

¹¹³ Divadelní hra Jaroslava Zrotala *Slepice a Pánbůh* byla ve své době divácky úspěšná. Realizovalo ji nejen zájezdové Vesnické divadlo, ale též pražské Realistické divadlo a oblastní scény v Hradci Králové a Karlových Varech.

¹¹⁴ *Archiv Barrandov Studio a.s.*, Sběrka Barrandov historie, materiály k filmu *Slepice a kostelník*, předmluva k filmové povídce. s. 2.

¹¹⁵ Viz Jak vznikla veselohra *Slepice a kostelník*. *Kino*, 1951, roč. 6, č. 7, s. 154.

¹¹⁶ *Archiv Barrandov Studio a.s.*, Sběrka Barrandov historie, materiály k filmu *Slepice a kostelník*, dramaturgický posudek scénáře Jiřího Weisse. Nedatováno.

stane láska mezi chalupníkem, synem předsedy JZD, Jarošem Jeřábkem a Pěkníkovou dcerou Karolínou, které selka nejprve nepřeje, aby posléze svůj postoj změnila.

Oproti feminističtěji laděnému snímku *Vzbouření na vsi* se ve filmu *Slepice a kostelník* genderová karta obrací a nositelem „pokrokových názorů“ se v rodině stává muž. Stejná zůstává základní poloha manželského vztahu. Obraz rázně manželky a ustrašeného chotě ostatně patřil ke konvenční výbavě českých filmových komedií už od 30. let. V případě generace mladých jsou v „lavírující rodině“ názorové pozice jasně dány: rolníkova dcera stojí jednoznačně na straně otce a potvrzuje tak pravidlo, podle něhož právě mládež měla být oddaným zastáncem společenských změn na vesnici. Hlavním zástupcem „zpátečnického myšlení“ je typicky nejbohatší sedlák, který navíc do intrik zaplétá zištného kostelníka. Vykreslení záporných postav se přitom stalo hlavním tématem, jímž se zabývala kritika. Problematickým byl shledán jak charakter „kulaka“ používajícího naivních metody odporu („Ne, tak hloupý a neškodný náš třídní nepřítel není“), tak pojetí kostelníka, který v podání Vlasty Buriana nebyl žádaným *mazaným nepřítelem*, nýbrž *chudákem, který budí spíše sympatie a lítost*.¹¹⁷ Tradiční prostředí návsi se dalo jen obtížně skloubit s excentrickou postavou známého komika a groteskní povahokresba byla pro dobové recenzenty nepřijatelná proto, že vedla ke *zpovrchnění a odklonu od ideového záměru a správného vyústění problému*. Přitom tato role byla Burianovi přidělena coby „politické pokání“ za „prohřešky“ z období druhé světové války. Ztvárněním kostelníka Kodýtky měl Burian odčinit své protektorátní aktivity a své údajné kolaborantsví. Zestárlý a veřejně dehonestovaný komik byl ve filmu *Slepice a kostelník* tedy zneužit a ztrapněn.¹¹⁸

Tomuto požadavku naopak zcela odpovídalo pojetí role místního faráře. Katolický duchovní se druží k pokrokové části obce a kostelníkovi pachtý se sedlákem rázně zavrhuje: *Starám sa, aby ľudé měli z toho rája už neco tu na zemi*. Jeho postoj přesně odpovídá stylizaci socialisticky orientovaných tzv. vlasteneckých duchovních, kteří na přelomu čtyřicátých a 50. let tvořili v katolické církvi státem protežovanou menšinu. Jak podotýká Jiří Hanuš, stát se jimi pokoušel o vytvoření jakýchsi „kontra“ či „paratradic“, přičemž používal dvou ideových triků: za první to byla mírová propaganda, za druhé akcent na sociální citění věřících. Tyto údajné spojovací články mezi křesťanstvím a komunismem měly být využity k jasnému cíli: vytvoření národní katolické církve, která by eliminovala mezinárodní kontakty (především s Vatikánem) a postupně se stala dožívajícím ostrůvkem minulosti (HANUŠ 2005: 136).

¹¹⁷ ŠTEINDLER, Stanislav: *Slepice a kostelník*. *Kino*, 1951, roč. 6, č. 10, s. 210.

¹¹⁸ Více k tématu viz JUST, Vladimír: *Věc: Vlasta Burian*, Academia, 1990, Též JUST: *Burian – Mysterium smíchu. Život a dílo krále komiků*, Academia, 2001.

Později hojně prosazovaná ateistická propaganda v tomto filmu obsažena není. Zbožnost venkovanů je v tomto filmu vnímána přirozeně a chrám je stále důležitým společenským centrem (Pěknica: *Zakazuje ti někdo chodit do kostela?* Pěknicová: *Tož to ne.*).

Podmanění si nejnižších a zároveň nejširších pater církevní struktury, tedy především venkovského katolického duchovenstva, bylo pro komunistický aparát důležité i kvůli přirozenému vlivu farářů na maloročníky či vesničany obecně. Duchovní měli potenciál motivovat věřící nejen k účasti na nedělních brigádách zvelebování obcí (až do 60. let byla sobota běžným pracovním dnem), ale mohli svou přímluvou či kázáním přispívat k oslabení nedůvěry rolníků vůči založení JZD. Ve skutečnosti většina farářů takto ovšem nečinila, byla vůči režimu podezřívavá a názorově zůstávala na straně konzervativní vyšší církevní hierarchie.¹¹⁹ Takový stav ovšem ve filmu z produkce státní kinematografie zcela ovládané komunistickou stranou nebylo možné zobrazit, v *Slepici a kostelníkovi* prezentovaná figura kněze zjevně náleží do menšiny „vlastenecky“ smýšlejících duchovních.

Zatímco „pokrokový kněz“ odmítá v kostele přečíst pastýřský list svých představených, vyšší struktury církve jsou ve filmu vyličený v negativním světle. Jejich nevstřícné stanovisko k venkovským reformám je totiž prezentováno ve spojitosti se zápornými postavami. Negativní dojem má přitom vzbuzovat záškodnický kostelník coby menší živnostník (hodinář) a prodloužená ruka „vesnického boháče“. Sedlák se například táže kostelníka: *Co není proti družstvu aj papež?* a rolníková žena dosvědčuje svou „slepu věru v klérus“ protikolektivizačním míněním: *Když sú aj biskupi proti tomu, tož na tom neco mosí byt.* Jako doupě kupčení je zobrazena sakristie, v níž kostelník nedělá nic jiného, než přebírá prezenty za náboženské úkony nebo spřádá nekalé plány.

V 50. letech málo vídané uplatnění náboženského motivu bylo v tomto filmu pochopitelné. Psal se rok 1950, který se ve vztahu státu a církve nesl ve znamení tzv. slibu věrnosti republice, k němuž byli nuceni všichni duchovní všech konfesí. Tehdy probíhala též řada doprovodných akcí, které byly většinou organizovány okresními výbory a měly za cíl přesvědčovací kampaň, jež by přinutila duchovní k vyjádření loajality státu a vedla k vyjádření souhlasu s novým společenským zřízením. Mnozí kněží tehdy podepisovali závazek a v rozhovorech údajně slibovali, že vyzvou rolníky z kazatelen, aby státu správně odevzdávali povinné zemědělské dodávky (HANUŠ 2005: 136). To se sice ve filmu Oldřicha

¹¹⁹ To potvrzuje například popis schůze církevního tajemníka ONV s duchovními židlochovického okresu: „Živější debatu roznítil soudruh Sekený, který položil kněžím přímou otázku, jak se dívají na JZD. Katolický farář z Přísnotic poukázal na to, že před dvaceti lety by JZD byla vytvořena rychleji než dnes. Sedlák má dnes nedůvěru a obává se, že jeho děti budou připraveny o půdu, kterou zhospodařil.“ In: HANUŠ Jiří: *Tradice českého katolicismu ve 20. století*, s. 137.

Lipského a Jana Strejčka neodehraje, ale podpora socialistické transformace vesnice je ze způsobu chování faráře zjevná a vůči „reakčnímu“ jednání kostelníka protikladná. Za zmínku stojí fakt, že negativní pojetí kostelníka a pozitivní vykreslení kněze, kritizoval jeden z posuzovatelů scénáře s poukazem na kostelníkův sociální původ: *Člověka utváří společnost, prostředí, ve kterém pracuje, aby se uživil. Proto se mi nechce věřit, že tento obuvník a pomocník sluhy božího je darebák, když jeho pan šéf, farář, je snad docela pokrokový člověk.*¹²⁰

Hostinec je na rozdíl od kostelníkem střežené sakristie místem rovného střetávání všech stran. Při dožínkových slavnostech se tu schází zastánci starých pořádků i pokrokaři. Přisednutí k tomu kterému stolu přitom signalizuje pohyby na „šachovnici“ názorového soupeření. Důležitým prvkem života ve vsi je i místní krojovaná chasa dočasně podpořená příjezdem brigádníků z města. Mládež do hostince přichází z vesnické obchůzky, při níž za neustávajícího tanečního cifrování nejen zve na dožínky, ale také rozdává úpisy na vodovod. Zatímco svazáci svojí schopností zvládnout lidový tanec přijímají identitu venkovskou, mladí chasníci přijímají poselství svazáků a stávají se spoluagitátory, kteří se postaví skupině potomků vesnických sedláků. Za příkladný způsob „férového zápolení“ jsou předsedou družstva označeny zejména výstupy před muzikou: *Naša mládež sa už nebodá nožama, ale má inší starosti.*

Folklorní stylizace, umožněná lokalizací příběhu na tradicionalistické Slovensko, je v tomto filmu využívána často. Nejenže se lidovými motivy inspirovala doprovodná hudba (skladatel Jan Kapr), ale výtvarná bohatost prostředí se odrazila i v zařízení interiérů a použití krojů. Tvůrci neopomněli ani lidové písně či tance, které přímo zabudovali do dramatické struktury příběhu (Pěknica odpovídá na manželčiny výpady zpěvem vzdorné písně nebo pokrokoví mládenci soupeří se sedláckými synky v rozverném hraní „na trefu“). K dobové deformaci zobrazení folklorních motivů však dochází. Pokud pomineme tradiční problém nepřírozené intonace dialektu namluveného pražskými herci, pitoreskně působí především scéna průvodu krojovaných vesničanů nesoucích velké portréty marxistických politiků. Folklorní kulisy překrývají sociální konflikty na vesnici a slouží jako výraz jednoty venkovského společenství, které se shodně rozhodne pro vstup JZD. Kroj příznačně neoblékne pouze „kulak“ Voznica a kostelník Kodýtek. Jinak při závěrečné oslavě mezi vinnými sklepy splyne venkovská společnost v jedno kolektivní tělo, nad nímž se pne stožár se státní vlajkou. Folklor v tomto filmu ještě není přepisován v intencích komunistické

¹²⁰ Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka Barrandov historie, materiály k filmu *Slepice a kostelník*, posudek Jindřicha Plachty k literárnímu scénáři ze dne 2. 3. 1950.

ideologie (pozdější úpravy textů, festivaly, alegorické postavy „třídních nepřátel“), ale jeho relativně autentická podoba je využita k legitimizaci kolektivizačního projektu, pro který má být získána většina venkovské společnosti.¹²¹ Ornamentálnost folklóru zde posloužila i k oslavě kolektivní pospolitosti stvrzené na závěr bohatými dožínkami. Příběh vrcholící hodováním takřka antickým se tímto skutečné realitě vzdálil do té míry, že i dobová kritika musela přiznat, že film se stal přes *své klady a úspěch u obecnstva v podstatě krokem zpět*.¹²² S tradovaným výrokiem Augusta Rodina vyřčeným při jeho návštěvě moravského Slovácka na začátku 20. století bychom mohli v nadsázce zvolat: *Hle Moravská Helada!* V případě Lipského a Strejčkova snímku se však nejedná o Heladu venkova starého mocnářství, ale takzvané lidově demokratické republiky. Máme tu co do činění s prolnutím rustikalismu s revolučními motivy komunistické éry.

Pokud předchozí dílo charakterizovala agitační prostoduchost opírající se o folklorní motivy, barevný snímek *Frona* (1954, r. Jiří Krejčík) se vyznačuje formálním tradicionalismem neseným znaky starších vesnických dramát. Místo budovatelské kresby kolektivizované vesnice zde máme co dočinění s obrazem venkova v mnohých rysech až starosvětského. Zachovalá selská architektura, ornamentální interiéry a vesničané nosící tradiční oděvy vzbuzují spíše zdání zakořeněné tradice, méně už revolučních proměn. Režisér Ladislav Helge, který při natáčení Krejčikova filmu asistoval, se vyjádřil k výtvarné stylizaci *Frony* a uplatnění folklorních motivů takto:

*Lidová kultura se projevovala především ve dvou věcech. Tou první byly kroje. Všichni vesničané, kteří spolupracovali na natáčení, nám otevřeli své skříně a nabídli je k zapůjčení. Rekvizitářům navíc poskytli inventář: stoly, obrazy atd. To bylo k nezaplacení. Na druhou stranu důraz na tyto vnější prvky dodával filmu pachučí aranžovanosti. Ve svátečním kroji člověk šel do kostela nebo k muzice, těžko v něm mohl pracovat na poli. Dalšími výraznými prvky folkloru byly písně a tance, které jsme nacvičovali s autentickými vesničany v pražských ateliérech. Natáčení těchto scén bylo o to snazší, že kompars své výstupy přirozeně zvládal. Tanec byl stále běžnou součástí jejich života. Mám pocit, že v tomto byl náš film poměrně věrohodný.*¹²³

Nerealističnost zobrazení stavu venkovské kultury v 50. letech je však zřejmá. Zobrazené projevy folkloru (např. taneční zábava) nic nenapovídají o krizové atmosféře venkova 50. let,

¹²¹ *Obrazy (z) kolektivizace*, Multimediální vzdělávací DVD, Metodický list „Folklor v budovatelské perspektivě“, ÚSTR, Praha 2011.

¹²² ŠTEINDLER, Stanislav: Slepice a kostelník. *Kino*, 1951, roč. 6., č.10, s. 210.

¹²³ Rozhovor Petra Slintáka s Ladislavem Helgem vedený 30. července 2002.

kdy bylo folkloru přáno spíše na festivalových pódiích než ve venkovských prostranstvích. Výrazná filmová hudba propojující lidové motivy s budovatelskými melodiemi diváka však nenechává na pochybách, že starosvětské pojetí příběhu má i v tomto případě své meze. Krejčíkův film je vystavěn na sevřeném dramatu několika postav, v jehož rámci se tvůrce pokusil o psychologickou drobnokresbu, tedy dramatický prvek v dané době nežádoucí a proto málo vídaný. Vedle nezbytného agitačního poslání propagujícího nutnost rozorání mezí je ve *Froně* totiž nastolen i funkční motiv lásky a nenávisti ve vztahu tří figur.

Je-li mladý rolník Jura (Otto Lackovič) elementem kladným a sedlácký synek Floriš (Július Pántik) záporným, pak jeho manželka Frona (Hana Čelková, později Hegerová) představuje jakýsi mezičlánek, prostřednictvím kterého se stýkají vlivy rozdělené vesnické komunity. V ní jsou mezilidské vztahy podřízeny diktátu peněz a Frona této situaci podléhá. Jak dokládá etnologický výzkum z oblasti Slovácka, kde se snímek natáčel, analýza matrik podhorských vesnic průkazně ukazuje vliv pozemkového vlastnictví na uzavírání manželství. Vázanost sňatků na majetek rostla majetkovými rozdíly: čím menší majetkové rozdíly mezi partnery, tím spíše se sňatek uskutečnil a naopak.¹²⁴ Ve filmu *Frona* přitom vidíme netypický příklad: nemajetná dcera předsedy JZD se z vlastního rozhodnutí přivádí na bohatý statek. I tak je v posledku prezentována jako oběť „gruntovní“ životní filosofie: (Frona: *K štěstí je třeba majetku. V mládí jsme chodili s mamičkú krást řepu, abychom měli co jest.*) Vztahovou nerozhodnost týrané dívky řeší až závěrečný konflikt. Floriš vraždí svého otce jen proto, aby svedl vinu na soka v lásce. Po zkušenosti s „kulackým sobectvím“ Frona opouští sedlácký grunt a vrací se domů, tedy do prostředí rodiny, která sice neoplývá majetkem, ale na druhou stranu nabízí „nové ideály“.

Ve spojitosti s kauzou rozorávání mezí je ve filmu naznačen i dobový problém složení družstev. JZD ve vsi totiž funguje na úrovni nejnižšího typu zohledňujícího míru pozemkového vkladu jednotlivých členů a sedlák Zobač, jeho hlavní podílník, zde působí jako vnitřní „podvratný živel“. Jeho taktická podpora přechodu k vyššímu (tedy rovnostářštějšímu) typu hospodaření má svědčit o prohnanosti jemu podobných. Uznalá slova předsedy Filípka (*Zobáčé sú dobří hospodáři*) jako by ilustrovala původ společenské úcty rolníků k sedlákům. Její pomýlenost se má však ozřejmit ve spojitosti s intrikánským Zobačovým jednáním či negativními vztahy v sedlácké rodině. Film programově zdůrazňuje vliv třídního zařazení a kulturního zázemí na charakter člověka. Podle dobové recenze *grunt*

¹²⁴ POPELKA, Pavel: Využití matrik a statistických metod při výzkumu společenských jevů vesnické komunity. In: *Současná vesnice* 4. Brno: Blok 1978, s. 97.

*poznámenal Floriše i jeho otce nenávisť k lidem.*¹²⁵ Příslušnost ke komunitě středních a malých rolníků má naopak člověka očišťovat, navracet mu lidskou přirozenost, zde ztělesněnou především v osobě Fronina milého i dívčina otce – předsedy JZD. Kořeny záporných charakterů formuje minulost a konzervatismus. Naproti tomu k budoucnosti nasměrovaná „morálka socialistická“, reprezentovaná řadou kladných postav, je výhradně pozitivní. V tomto ztvárnění archaicky působícího venkovského námětu snímek cele odpovídá budovatelskému narativu filmů první poloviny 50. let.

Film Jiřího Krejčíka vychází z dvojího druhu konfliktu: vnějšího (politického) a vnitřního (osobnostního). Motiv vnitřního konfliktu člověka jako jedinečné osobnosti v tehdejších filmech přitom zcela absentoval. Postavy Frony a z části také Floriše se Zobačem představovaly v kontextu tehdejší tvorby výjimku. Jejich dramatická poutavost byla tak zjevná, že se v posledku stala ideologicky nepatřičnou. Kritika tvůrcům vytýkala, že proti nositelům „kulacké morálky“ nevystupují stejně výrazně charaktery kladných hrdinů, ačkoli počtem pozitivní postavy převažovaly. Ty byly ovšem vykresleny podle osvědčených šablon. Předseda JZD byl dobrácký, traktoristka uvědomělá a geometr schopný a přátelský. Jestliže záporné postavy dokázaly upoutat diváckou pozornost vnitřní složitostí, kladné naopak ztrácely plochým a v dané době sériově uplatňovaným výrazem šťastných budovatelů.

Takovéto schéma ovlivnilo i závěr díla. Pokud na úrovni záporných figur bylo tragické vyústění vztahů možné, v případě těch kladných tvůrci přistoupili k osvědčené šabloně „vítězného konce“. Podle slov scenáristy Vladimíra Bora to bylo zčásti na připomínku řádných dramaturgických orgánů, ale také z osobního rozhodnutí tvůrců přesvědčených, že v *umění národa Smetanova bude dílo často inklinovat k závěrečnému akordu harmonickému, durovému, smiřujícímu.*¹²⁶ I z tohoto důvodu byly dílčí přínosy Krejčíkova filmu zastíněny. Nadbytečná scéna rozorávání mezí, kde zotavená Frona v intencích „kody usmiřujícího závěru“ sebekriticky prohlásí: *Meze byly aj v ľud'och, aj v nás*, jako by nepřímo naznačila, o co vlastně komunistickému režimu šlo. Pokud malá soukromá políčka byla symboly selské nezávislosti, scelené lány naopak odkazovaly k uvažování normativnímu, a tedy lépe ovladatelnému.

3.7 Návrat k tradičnějšímu vidění

Od agitačních schémat se naopak částečně odpoutal film *Hořká láska* (1957) natočený podle scénáře Jana Procházky režisérem Josefem Machem. Do jisté míry je možné i toto dílo

¹²⁵ Frona. *Filmový přehled*, 1954, roč. 6, č. 43.

¹²⁶ BOR, Vladimír: Mé zkušenosti z Frony. *Film a doba*, roč. 1, 1955, č. 1-2, s. 33, 35.

považovat za produkt „doby tání“, tedy několika liberálnějších let, která následovala po „destalinizačním“ sjezdu sovětských komunistů v roce 1956. Toto období znamenalo přechodné uvolnění poměrů v politické i kulturní oblasti také v Československu, byť ne v takové míře jako v jiných socialistických státech (BLAIVE 2001). Přesto nejen *Hořká láska*, ale i řada dalších filmů z tohoto období (např. *Škola otců* - 1957, *Zde jsou lvi* - 1958) svědčí o tom, že 50. léta není možno vnímat jako monolitní období „absolutní totality“ alespoň v kulturní oblasti. Především v druhé polovině dekády je přitom možné najít symptomy „kulturního tání“ i mezi filmy s venkovskými náměty (např. *Touha* - 1957, *Velká samota* - 1959).

V příběhu *Hořké lásky* se to podstatné odehrává v rámci selské rodiny, v níž „staré pořádky“ naruší příchod druhorozeného dědice. Dokud je sedlák Václav v plné síle, dokáže obhajovat pozici nezávislého rolníka, jakmile však utrpí úraz, otec bratrů Marunáčů na grunt povolává mladšího syna Jakuba. Důležitou roznětkou konfliktu otec versus syn je odlišný vztah k práci. Zatímco Jakub obtížné postavení soukromého rolníka kritizuje (*Máte tu samou dřinu, od rána do noci.*), starý Marunáč svůj rolnický úděl chápe jako poslání (*Jak rád bych dřel, mít tvé roky...*) Pokřižování před první brázdou je pro něj samozřejmostí: *To chceš začít bez Boha? Já bez něj nikdy nezačínal a on mi dal požehnání. Rodilo se mi!*. Jakub tradiční otcovu obřadnost a konzervativní zvyky odmítá. V neděli na místo bohoslužby čistí motocykl a občas příkladně zastane mladou selku Hedviku v práci, což její synek glosuje: *Strejčku, ty budeš krmit krávy? To je přece pro ženský. Náš táta nikdy nekrmil krávy*. Konzervativní genderová šablona nesená především jednáním pantáty Marunáče je tímto narušena. Nová pračka pro Hedviku nebo plechový traktor, který Jakub daruje synovci, starcův negativní vztah k „pokrokařskému“ synu jen násobí (*Za tenhle hrnec bych dostal dvě telata...*) Jakub přesto po úmrtí Václava přebírá dědictví a nakonec rodové hospodářství přičleňuje k JZD.

I když to nemusí být na první pohled patrné, narativ v Machově filmu je svým podáním spíše předrevoluční než budovatelský. *Hořká láska* se vymyká způsobem vykreslení postav, které se v některých rysech liší od figurálních šablon agitačních dramat. Jakub (Jan Sedliský) jako humánní zvěstovatel „pokrokových mravů“ sice odmítá sedlácké majetnictví (*Pro člověka tu nikdy není čas, jen pro krávy.*), ale jeho prohlášení (*Práce nikdy neuteče, jinak všecho utíká*) naznačuje, že už nepatří k obětavcům s dobře vyklenutým hrudníkem, pro které je služba pětiletce bližší než vlastní rodina. Tato postava sice pevně zapadá do škatulky přesvědčených zastánců nového řádu, ale podprahově naznačuje zrealnění figur. Nekritické revoluční nadšení začátku 50. let bylo ostatně pryč a běžného návštěvníka kina plakátové postavy neochvějných proletářů dávno nezajímaly. To potvrzoval také ohlas jednoho z

diváků, který v tisku chválil intimistické ladění Machova filmu s tím, že i v *době zakládání družstev se venkovští lidé museli vyrovnávat se zcela osobními problémy jako je láska a nemoc*.¹²⁷

Ve vykreslení sedláka Marunáče je deschematizace ještě patrnější. Stařec zde působí (i díky výbornému hereckému výkonu Zdeňka Štěpánka) velmi hodnověrně. Postava kmeta je sice typicky zaškatulkována v pozici „zbytnělého konzervativce“, ale svou lidskou přirozeností vycházející z vnitřního přesvědčení, je lidsky uvěřitelná. Problematičtější se jeví figura mladého sedláka Václava (hr. Josef Bek), který podle jednoho z recenzentů v pozici „kulaka v gypsu“ mimoděk přispívá ke komice, pro niž je možno na Machův film nahlížet jako na veselohru nechtěnou.¹²⁸ Na druhou stranu obsazení záporné role hercem do té doby ztvárňujícím postavy nadšených revolucionářů nebo alespoň pozitivních hrdinů bylo odvážné. Velmi tradičně je naopak pojata postava selky Hedviky navozující dramaticky osvědčené téma manželské nevěry. I ona však svým jednáním naznačuje revoltu vůči zažitým rodinným schémátům, když odporuje pantátovi: *Pěkná selka. Vám jsem byla dobrá jen na práci*. Mnohé motivy (darovaný šátek, milostná scéna u kapličky) však odkazují k ustáleným prvkům starších filmů zasazených do venkovského prostředí. Zbytek vesničanů je v rámci fabule spíše upozaděn. Všehovšudy jej zastupuje pouze skupina babek - klepen a několik sousedů – kovorolníků, členů místního JZD.

Ačkoli konflikt přesně rozlišených stran příznivců a odpůrců kolektivizace a také vyústění příběhu v Machově filmu odpovídá spíše rámci budovatelského narativu, ideologické schéma je korigováno tradičnějším pojetím rodinného dramatu. Jádrem příběhu (tedy milostná zápletká) zde nese mnoho znaků tzv. věčných témat. *Hořká láska* předznamenala pozitivní tendenci filmové tvorby druhé poloviny 50. let: snahu o větší propracovanost scénářů ve smyslu prohloubení psychologie figur. I přesto jeden z recenzentů v intimistickém zacílení díla shledal nedostatek a pro příště nabádal: *Místo přehnaného psychologizování a vytváření složitých osobních dramát ukažme život vesnického člověka v jeho nefalšované prostotě*.¹²⁹ Termín „prostota“, v předešlých letech významově zdeformovaný, však řadu tvůrců často sváděl k povrchnosti. To, že se režisér Mach ve svém filmu nesnažil reflektovat ideové zápolení celé vesnice a zaměřil se na mikrodrاما několika postav, je v tomto případě přínosné. Komorní příběh selské rodiny, na němž se nepřímou odrazel i konflikt celospolečenský, totiž mohl mít a priori předpoklady netradiční reflexe kolektivizace.

¹²⁷ Diskuse s družstevníky o filmu *Hořká láska*. *Filmové informace* 9, 1958, č. 41, s. 9.

¹²⁸ VRBA, František: Filmové veselohry chtěné i nechtěné. *Literární noviny*, 1958, roč. 7, č. 45, s. 5.

¹²⁹ POLANEC, Martin: *Hořká láska*. *Kino*, 1958, roč. 13, č. 21, s. 333.

Hořká láska působí v kontextu filmové tvorby 50. let poněkud netypicky. Ve své výrazové starosvětskosti připomíná Krejčíkovu *Fronu*, která také propojuje budovatelskou ideu s tradičnějšími motivy. Na rozdíl od *Frony* v duchu budovatelského narativu zcela eliminující religiozní prvky (krom koloritního záběru na boží muka uprostřed polí) však scénář Jana Procházky předkládá několik motivů tradiční venkovské zbožnosti. Ty byly v první polovině 50. let potlačovány, a pokud se ve filmech přece jen objevily, tak spíše v negativním či ironickém podání. Ve vesnických látkách realizovaných v první polovině dekády bylo náboženské téma však obcházeno. Výjimku představoval již zmíněný snímek *Slepice a kostelník* (1950), který byl realizován ještě v době, kdy komunistická strana sváděla s katolickou církví taktický zápas a její postoje k náboženskému životu společnosti proto nebyly prezentovány zcela negativně. Právě rok 1950 se nesl ve znamení tzv. slibu duchovních věrnosti republice. Akce se však přes velkou mediální a společenskou kampaň nesetkala s předpokládaným ohlasem. I proto režim posléze změnil taktiku přístupu komunistické moci vůči tradiční religiozitě venkovanů a především ke katolické církvi. Nastalo období represe a nezastírané ateistické propagandy. V letech následujících po zabrání klášterů (1951) mocenské zápolení již žádnou kamufláž „vlastenecké víry“ nepotřebovalo a náboženská tematika se ve společenském diskursu dostala do nelibosti. Ve filmových agitkách divák nespatřil siluetu klášterního konventu či kostela, natož vesničany přicházející na nedělní mši. To se přitom týkalo i filmů zasazených do katoličtějšího moravského prostředí. Pokud se otázka víry přece jen objevila, tak logicky v negativní perspektivě náboženského tmářství a pánbíčkářství spojeného s „reakčními silami“ Vatikánu. Například ve snímku *Přicházejí z tmy* (1953, r. Václav Gajer) můžeme vidět scénu, kde se kulak modlí děkovný růženec za úspěšné paličské sabotáže.

Také *Hořká láska* nabízí řadu náboženských motivů. Celá selská rodina Marunáčů je až na „pokrokového“ Jakuba otevřeně nábožensky praktikující a selku Hedviku v milostném vztahu k Jakubovi svazuje především křesťanská morálka. Pantáta Marunáč zase pravidelně předčítá ochrnutému Václavovi z Bible a křížuje se před jídlem. Stranou nezůstává ani jeho vnuk, který se před spaním modlí před sochou Panny Marie. V neděli z vesnického kostela zaznívá vyzvánění, a starý hospodář neopomene jít na půlnoční mši. Zobrazeny jsou i sakrální objekty v krajině. Vidíme boží muka i kapličku, která má v dramatu úlohu místa milenecké úmluvy. Nábožného jednání prostý je přirozeně pokrokařsky uvažující Jakub.

Jak si tedy vysvětlit, že se ve filmové tvorbě vznikající od druhé poloviny 50. let začaly objevovat dříve tabuizované motivy venkovské zbožnosti? Náboženská otázka v té době

představovala, vzhledem k úspěšné eliminaci vlivu církve na společnost, pro komunistický režim problém méně závažný, než tomu bylo v předcházejících letech. Tvůrci příslušné obsahové motivy již nemuseli zatěžovat primitivní ideologickou deformací. Jejich reálnějším zapracováním do syžetu filmů tak přispěli k pravdivějšímu obrazu reality české či moravské vesnice. Zcela odmítavý přístup k zobrazování náboženského rozměru života venkovanů byl tedy patrný především po roce 1951, kdy se vztah totalitní moci a církve vyostřil. Uvolnění nastalo až po průlomové „destalinizaci“ v roce 1956. Již v ideologicky zcela poplatném venkovském dramatu *Po noci den* (1955, r. Jaroslav Mach) se však objevuje náboženský artefakt v podobě krucifixu a v jedné z večerních scén je možno zaslechnout vyzvánění, tzv. klekání. Použití těchto motivů však bylo pouze koloritní. Na druhou stranu protinábožensky zaměřený sarkasmus tendenčního Gajerova dramatu z roku 1953 zde patrný již nebyl. Kupodivu jeho odstíny bude možné vysledovat na prahu novovlnného období v komedii *Procesí k Panence* (1961, r. Vojtěch Jasný).

Zobrazení religiózních prvků ve filmové tvorbě Vojtěcha Jasného svědčí o lavírování tvůrce mezi různými polohami přístupu k této neopominutelné součásti tváře českého (natož moravského) venkova. Jestliže Jasného (a Kachyňovy) budovatelské agitační filmy z přelomu 40. a 50. let nabízely reflexi vesnic ve filmové interpretaci příkladně zbavených náboženských prvků, v *Touze* (1957), průlomově aplikující reformě-kritický narativ naopak Jasný boří dosavadní kliše socialistického realismu. Povědková *Touha* není výjimečná jen formální koncepcí lyrického filmu, ale i některými obsahovými motivy. Prostřednictvím příběhu rolnice Anděly odmítající vstup do zemědělského družstva se Jasnému podařilo jako prvnímu objektivně nahlédnout proces kolektivizace z pozice „těch druhých“ – tedy osob perzekvovaných. Družstevníci jsou zde sice zobrazeni jako v základu dobrosrdeční jedinci (žertovný traktorista) schopní i sebereflexe (*Co bylo bylo, už to neděláme.*), ale zároveň je naznačena i direktivnost způsobu jejich jednání. Sympatie se proto váží k revoltující selce, která zde působí jako „mučednice staré doby“ a staví se proti kolektivizačním požadavkům moci. Odhodlaná trpitelka je výjimečná svým outsiderstvím. Její názorová vyhraněnost má přitom pozitivní konotaci. Tvůrce adoruje myšlenkovou nezávislost jedince mentálně spjatého se světem tradičního venkova, a to v době stále nezavršeného kolektivizačního procesu.

Tabu je zde prolomeno i v prezentaci náboženských motivů, které nejsou vnímány ironicky nebo pouze koloritně. Andělina zbožnost tu není povrchním pánbíčkářstvím, ale hluboce uvědomělou vírou, o niž se opírá selčino každodenní konání. Sakrální motivy výrazně dotváření obraz celé povídky. Tvůrce jimi charakterizuje kladnou postavu hrdinky a tím je v podstatě legitimizuje. Během filmu se religiózních motivů objevuje hned několik

(kostel, boží muka, krucifix), nejpodstatnější je však úvodní sekvence katolické mše. V ní selka přijímá svátost, která jí díky znovuoživované víře pomáhá překonávat situace, během nichž je vystavena mocenskému tlaku. Zní varhanní hudba a kamera se dostává do interiéru venkovského kostela. Vidíme upracované ruce ženy, které jsou sepyaty růžencem. Anděla v duchu vyznává víru a přijímá hostii. Lidé po mši vychází z kostela a Anděla vnitřně posilněna svátostí vstupuje do méně povzbudivé všední reality. Po spirituálním prožitku následuje polemický střet s funkcionáři MNV...

Úvodní sekvence je podstatná proto, že hned zpočátku dodává Anděle charakter mučednice, která tlaku moci odolává i díky niterné víře. Dle historika Jaroslava Pinkase tento film již zcela opouští budovatelský narativ. Zcela v něm chybí schematické pohledy na jednotlivé postavy a morální kategorie nejsou odvozeny z ideologicky reflektovaných sociálních a politických struktur.¹³⁰ Tajemník MNV sice nepochybuje o pozitivě kolektivizace, ale zároveň Andělu do jisté míry respektuje a snaží se jí situaci ulehčit, když k ní pošle družstevního traktoristu. Žena však jakoukoliv milost odmítá a její vzdor odkazuje na tradiční představu o tvrdých selských palicích. Také odmítání milostného citu nádeníka Michala, může vyznít jako relikt selské pýchy zakazující „nerovné vztahy“.¹³¹

Jasného *Touha* působí v kontextu doby vzniku výjimečně. Jako by svou výrazovou originalitou i kritickou reflexí kolektivizace předběhla o několik let vývoj v kinematografii.¹³² Jak však dokládá případ komedie *Procesí k Panence*, která svým vyzněním přímo popírá ideje povídkové *Touhy*, režisérovo názorové „zrání“ nebylo přímočaré. Jeho putování za *Všemi dobrými rodáky* a jejich poselstvím provázely zvláštní odbočky. Povídková *Touha* jistě těžila z volnějších poměrů v čs. kinematografii a cenzurních procesech, které nastaly po roce 1956, a představuje vzácný příklad autorského filmu narušujícího dosavadní klišé filmové reflexe venkova.

3.8 V hlavní roli mládež

Podobně jako u snímků *Ještě svatba nebyla* (1954) nebo *Zítří se bude tančit všude* (1952), šlo ve veselohře *Žalobníci* (1960, r. Ivo Novák) o vyzdvižení úlohy mládeže v procesu „překonávání přežitků minulosti“. To se mělo ozřejmit na názorovém střetu mladých lidí již vychovaných v rámci socialistického systému, se starší generací, která vyrůstala v

¹³⁰ Kritický obsah filmu určitě ovlivňoval fakt, že na scénáři s Vojtěchem Jasným spolupracoval Vladimír Valenta, politických vězeň, který si prošel jáchymovským táborem a byl propuštěn v roce 1956.

¹³¹ PINKAS, Jaroslav: Hledání. *Paměť a dějiny*, 2012, roč. 6, č. 1, s. 92.

¹³² Ve slovenské kinematografii ovšem zaujme případ dokumentárního filmu *Príbetská jar* (1956), který kriticky reflektoval stav rozpadajícího se JZD v předvečer druhé vlny kolektivizace.

kapitalismu. Zatímco rodiče skrze rozkrádání družstevních věcí podléhají bláhové honbě za majetkem, potomci chtějí toto „nesprávné nazírání podstaty spoluvlastnictví“ potlačit. Soustavné krádeže jsou podle nich důsledkem „záhumenkového myšlení“ jako přežitku minulosti (*Já nechci mít záhumenek ani za humny, ani v hlavě.*). Jeho zosobněním je především asociálně vykreslený družstevník Dostál (Otomar Krejča) – zjevně někdejší sedlák, který množství nelegálně přivlastněných věcí před synem obhájí poukazem na velký družstevní podíl: *Beru ze svého a ty ze mě děláš zloděje.* Jeho uvažování *nejvíc jsem dal, nejvíc si vezmu* má být protikladem k jednání předsedy JZD – poctivce, který si z družstva odnesl jen pár papírů a nějaké hřebíky. Postava charakterního komunisty je vedle dalších obecních figur střední generace výjimečná. Zbytek rodičů, zjevně pod vlivem „starých mravů“, je charakterizován i náboženským konzervatismem. Už první scéna, ve které se venkovská rodina pohádá na místním hřbitově, nabízí kontrastní obraz povrchní zbožnosti a každodenních hříchů, které koriguje zástupce nejstarší generace (*Nehádejte se na svatém místě*). Křížky a svaté obrázky visící na stěnách příbytků či modlitba před jídlem jsou jakýmsi ikonami staré doby, vzhledem ke každodennímu nemorálnímu chování rodičů logicky nesoucími negativní znaménko. Dcera vstupuje do světnice a z plezíru či kvůli strategické generační opozici pokrokově zdraví žehnající se rodiče revolučním „Čest práci!“ . Jako by došlo ke střetu dvou světů. Zatímco svět mladých je radostný a poctivý, svět rodičů se nevymanil z „etiky“ staré doby a zakládá si především na individualistickém (či spíše egoistickém) uvažování.

Podle recenzenta Antonína Maliny měl v tomto díle *včerejšek na vesnici pevné zázemí a tradice jen zvolna vyklízela pozice v myslích lidí.*¹³³ Nutné zobrazení nadějných „kladů socializace“ proto bylo nezbytné alespoň v materiální rovině. Chlapci se po dědině prohánějí na motorkách a novomanželé si kupují novou vanu s podlahovým linoleem. Idylku horkých letních dní přitom chrání stíhačky brázdící „mírové nebe“. Štukový nápis „Hospoda“ byl překryt plechovou cedulí „Pohostinství“ a dokonce se chystá výstavba kulturního sálu. Peníze však scházejí, neboť družstvo doplácí na rozkrádání, jehož se dopouští jeho členové. Jedinými protestujícími jsou právě mladí. Otázkou je, kde onu takřka výkladní mravní uvědomělost získali, když v rodinách je upozaděna? Že by zásluhou státního školství? Těžko říci. Každopádně generační obvinění ve smyslu „kradeš, jelikož v sobě nosíš přežitky minulosti a jsi poctivý, protože jsi byl vychován v socialismu“, tak ztrácí na přesvědčivosti. Staré a nové zde rozděluje pouze datum na rodném listu, a to není příliš pádné zdůvodnění.

¹³³ MALINA, Antonín: Žalobníci. *Obrana lidu*, 11.5.1961, č.113, s.5.

S tvrzením, že se tvůrcům s úspěchem podařilo vyvarovat dřívějšího schematismu svazácké mládeže¹³⁴, tudíž nelze souhlasit. Pravdou sice je, že kontury povahokresby mladých hrdinů jsou zjemněny civilností projevu talentovaných herců (Petr Kostka, Vladimír Pucholt, Václav Sloup), ale veskrze pozitivní charakterové spříznění „dětí nové doby“ jako by stále odkazovalo k dramaturgickým šablonám začátku 50. let. Mládež si kolem ohně zpívá pokrokové písně a jedinou „černou ovci“ party je syn bývalého sedláka. Protože „zradil kolektiv“, odvrací se od něj i jeho „zásadová“ milá dívka...

Deschematizační snahy jsou patrné snad jen v úsilí o nahrazení výrazového patosu odlehčenou komediální rozšafností. Efekt je pouze částečný. Ve filmu sice spatříme několik zdařilých satirických scén, ale proti nim se staví celá řada sekvencí obtěžkaných didaktismem. Tato dvojznačnost *Žalobníků* jako by ilustrovala schizofrenní stav filmové produkce ze začátku 60. let: tvorby na jedné straně poučené dramaturgickými omyly předchozí dekády a na druhé straně znovu tlačené do mantinelů ideově vyhraněných děl.

3.9 Retrospektivy

Na začátku 60. let se i ve vztahu k venkovským látkám začaly v produkci české kinematografie objevovat také retrospektivní filmy, které se navracely do dramatických let kolektivizace předchozí dekády. Jelikož proces takřka kompletního združstevnění venkova byl již v podstatě ukončen, zřejmě i filmová dramaturgie považovala za vhodné nastolit dané téma formou retrospektivních ohlédnutí za něčím „úspěšně“ završeným.

Ve filmu *Kohout plaší smrt* (Vladimír Čech, 1961), který vypráví příběh z období rané fáze kolektivizace, se objevuje řada folklorních motivů. Sledujeme zpěvem doprovázené hry dětí na pasekách nebo scénu, při níž svatební vůz projíždí bukolickou krajinou. Zatímco prostí lidé si zpívají, kolem probíhají bojůvky diverzantů a ohrožují mírovou cestu k socialismu. Všechno je to pojato jako útok záporných sil „západu“ na ladovsky čistý venkov socialistického Československa. *Chtěli by z nás udělat novou Koreu*, hlásí místní rozhlas. Kvůli diverzantům řízeným Mnichovskou centrálou jsou z venkovského dvora vyhnány zpívající si děti, které naopak příkladně miluje příslušník SNB. Ostatně všichni zástupci čs. bezpečnosti jsou zde charakterní a uznalí. V pravou chvíli zde vystupuje i svazácká mládež, která při pohřbu doprovodí zastřeleného vesničana. „Lidi by si měli pomáhat,“ zaznívá při obřadu z úst místního sedláka, a z kontextu je zjevné, že se jedná o pouhou frázi zakukleného odpůrce kolektivizace. Přesně dle budovatelského narativu. Místní sedlák Nejdek (Otomar

¹³⁴ HOŘEJŠÍ, Jan: Mládí s gloriolou? *Kultura*, 1961, roč. 5, č. 23, s. 3.

Krejča) je sice proti socializačním snahám (*Jak nemáš pole ráda, tak se ti to vymstí.*), ale snaží se přesto vstoupit do družstva, které má však zájem spíše o jeho techniku. Manželku sedláka si přitom zahrála Jiřina Štěpničková, která se k filmu vrátila po letech věznění za nedovolené překročení hranice. *Začal jsem chodit s Bětou, protože to tátové upekli*, komentuje selské zvyky Nejdkův zet' a tím také dává najevo, že svět starého venkova je potřeba překonat.

S ideově zcela protikladným vykreslením sedlácké rodiny se setkáváme i v dalším retrospektivním filmu *Cesta hlubokým lesem* (1963, r. Štěpán Skalský), v němž se mísí prvky budovatelského i reformně kritického narativu. Snímek byl natočen podle scénáře Jaroslava Dietla, a to na základě autentických materiálů z doby počáteční fáze kolektivizace. Vesnice, do níž je příběh zasazen, se jmenuje Mokrý Hora. Jako by už název napovídal, že jde o místo problematické. Husté lesy, dravé řeky a všeobecné vlhko v divákovi vzbuzují dojem prostoru nástrah a nebezpečí, místa, kde konflikt „číhá za každým rohem“. Předmluva, jež nás do filmu uvádí (*Je to příběh laskavých lesů, které mají několik svých temných míst...*), má hned z kraje navodit baladicky odstíněnou atmosféru.

Cesta hlubokým lesem prostřednictvím vztahu dvou charakterově odlišných přátel zpracovává téma nastolené již v Helgeho *Velké samotě* (1959) a poté rozvedené v Sirového *Handlířích* (1964). Otázka míry služby ideologii a poukaz na problematičnost metod, s jakou jsou prosazovány její cíle, je zde navozena prostřednictvím psychologické studie mladých komunistů. Rudolf je fanatikem ideje a Cyrilův způsob „třídního boje“ viní z nedůraznosti (*S lidma jako seš ty se to dalo dělat jen do Února.*). Slovy *Ted' už ve straně nepotřebujem každýho*, navíc legitimizuje provádění stranických čistek. Ideologie je u něj nadřazena mezilidským vztahům, hádkou o politice dokáže narušit i pohřební slavnost. Cyril mu má být protiváhou, jakýmsi prototypem „chápavého komunisty“. Zatímco ve dvou výše zmíněných snímcích byl konflikt vystaven v rámci jakési dramatické dvojčlenky (jedinec versus kolektiv, respektive jedinec versus jedinec), zde, ve spojitosti s rolníkem Baltazarem, můžeme mluvit již o trojúhelníku. Cyrilův tchán ve filmu brání postavení nezávislých zemědělců z pozice „férového hospodáře“, který dokáže svou pravdu před zetěm obhájit prostým srovnáváním faktů (*Kolikerý boty jsem si koupil za metrák žita, nevíš, kolikerý si koupím dneska, nevíš?*). Prezentace jeho názoru na třídní příslušnost Cyrila (*Dělník - takovej nic nemá, ničeho si nepovažuje.*) navíc působí i v kontextu reformních 60. let dost odvážně, stejně jako nezakryté přiznání faktu, že veřejné mínění nebylo pokusům o plošnou kolektivizaci nakloněno (JZD venkované nazývají „kozím družstvem“). Zařazení vězeňské scény s „kulakem“ Baltazarem zatčeným na popud okresních funkcionářů, je také průlomové. Předtím ani dlouho poté

nebylo věznění rolníka ve filmu zobrazeno takto exemplárně. I ve *Všech dobrých rodácích* sedlák František do vězení odchází a přichází bez toho, aby byl do filmu zařazen nějaký výjev z jeho pobytu v žaláři. S tímto motivem se setkáváme až v roce 1969 v televizní inscenaci *Dlouhé dopoledne* (r. Jaroslav Novotný), kde je hlavním hrdinou sedlák Koval (Jaroslav Moučka) pobývajících dlouhá léta v pracovních táborech a vězení. Jeho snaha o zmírnění trestu přes všechny přísliby není úspěšná. Jeho osud podléhá lhostejnosti úřední mašinerie totalitního státu, zde zosobňované licoměrným právníkem (Jan Přeučil). Způsobem i rozsahem, jakým je zobrazeno vězeňské zázemí, patří toto dílo, natočené dle námětu spisovatele Jana Beneše, k ojedinělým příkladům zpracování mikrodramatu zemědělce perzekvovaného na základě politické zvěle a nespravedlivých zákonů.

Skalského film lze považovat pro odkrytí některých doposud tabuizovaných témat za předělový. Filmový historik Jan Bernard v něm spatřuje i symbolické poselství: *Les je tu symbolem starých hodnot a jejich novodobé destrukce, líčené jako pokrok. Expozice se odehrává na pile symbolicky měnící staleté velikány na úhledná prkna a poliny. Když se kácí les, létají třísky.*¹³⁵ Tvůrci *Cesty hlubokým lesem* se hájili prioritní snahou zachovat pravdivost výpovědi přesným dodržením zjištěných skutečností. I většina recenzí spatřovala hlavní pozitivum díla v důrazu na historickou objektivitu. Fakta však jako by filmu vnutila i výraz a tvůrci spíše zůstali „u stadia sběru dokladů, než by dospěli k umělecky přesvědčivému vysvětlení historického procesu“.¹³⁶ *Cesta hlubokým lesem* však byla po dlouhé době jediným filmem, který se zabýval tématem rané fáze kolektivizace. Proto lze množství rozpaků, zábran a kompromisů v ní obsažených připsat na vrub jejímu průkopnictví.

3.10 Religiozita jako téma

Exemplární případ dočasné obrody budovatelského narativu na začátku 60. let představuje film *Procesí k Panence* (1961, r. Vojtěch Jasný), který je opožděnou veseloherní variací na agitační filmy první poloviny 50. let. Svým groteskním figurkařením se tento snímek vrací ke zdařilé komedii *Vzbouření na vsi* (1949). To je možná i příčinou toho, že se v obou případech jedná o archivní díla dodnes uváděná na televizních obrazovkách, byť jejich divácký ohlas oproti barevným dobovým komediím (např. *Dovolená s Andělem*) je užší.¹³⁷ V řadě motivů však tento film odkazuje k pozdějším již méně zdařilým veseloherním

¹³⁵ BERNARD, Jan: Obraz lesa v českém filmu 60. let. In: *Filmový sborník historický 4 – Česká a slovenská kinematografie 60. let*, Národní filmový archiv, Praha 1993, s. 69.

¹³⁶ PITTERMANN, Jiří: Nad Cestou hlubokým lesem. *Kulturní tvorba*, 7.5.1964, roč. 2, č. 19, s. 14.

¹³⁷ Častějšímu televiznímu vysílání *Vzbouření na vsi* nebo *Procesí k Panence* údajně vadí jen to, že jsou černobílé, právě na rozdíl od často reprízovaných *Dovolené s Andělem* nebo *Císařova pekaře*.

agitkám. Svědčí o tom především způsob pojednání náboženských motivů. Vyznění této filmové komedie totiž venkovskou religiozitu do značné míry karikuje a její etické hodnoty obětuje na oltáři socialistického venkova. Základem filmové komedie jsou zde motivy prokolektivizační agitace dělnických „úderek“ a náboženského procesí coby typického prvku tradiční venkovské zbožnosti. Jak potvrzuje historik Jiří Rak, každodenní domácí pobožnosti, nedělní návštěva mše, církevní svátky, procesí, prostě většina liturgických úkonů katolické církve se v pojetí národních liberálů stala součástí vesnického folkloru. Zbožný člověk typu později Františkem Čápem zfilmovaného Baarova *Jana Cimbury*, zasazený do městského prostředí, by byl patrně dobovou kritikou odmítnut, na venkov ale patřil (RAK 1994: 89). Společné putování věřících na určitá místa zviditelňovalo charakter náboženství a mělo přitom nejen obsah religiózní, ale také kulturní, společenský a poznávací. Zbožným putováním se dosahovalo mnohostranného náboženského účinku: utvrzení víry, částečného osvobození se od každodenních starostí a budování užšího společenství (HANUŠ 2005: 143, 144). V tradiční podobě můžeme tento motiv spatřit například ve *Špalíčku* (1947) Jiřího Trnky, kde je pouť pojata v náboženském i světském významu.¹³⁸

Film *Procesí k Panence* je zajímavý tím, že náboženskému motivu procesí přiděluje obsah nový: politický. Je pravda, že na přelomu 40. a 50. let takový obsah některé poutě skutečně měly. Komunisty řízené úřady se pokusili zlikvidovat nebo alespoň narušit katolickou poutní tradici její proměnou na tradici náboženských mírových manifestací.¹³⁹ Staré náboženské poutní tradice byly účelově naplňovány novým obsahem. Ten byl založen na mírové rétorice oslavující „klidnou práci“ všech, kteří se chtěli věnovat budování socialismu, ať již byl jejich světový názor jakýkoliv. Při uskutečňování tohoto záměru přitom byla důležitá právě účast tzv. vlasteneckých kněží, která byla komunistickým tiskem prezentována jako vzorová. Jak podotýká historik Jiří Hanuš, správný katolík měl být dle této propagandy člověk národně uvědomělý. V lepším případě měl být tento národní výraz ještě umocněn slovanstvím, či přesněji řečeno sovětofilstvím (HANUŠ 2005: 145, 146). Politická náplň pouti ve filmu *Procesí k Panence* není však nesena ani touhou vesničanů o dosažení světového míru, ani snahou o sblížení lidově-demokratických států. Motivací je zde naopak únik před revoluční ideologií a principy prosazovanými komunistickou stranou. Religiozita námětu je zde tedy pouze kamuflovaná.

¹³⁸ Obraz procesí se objevuje také v Čáповě adaptaci *Babičky* (1940). Zde byl ovšem při televizním uvádění řadu let eliminován a film mohl být promítán v úvodní podobě až po roce 1989.

¹³⁹ Například na moravském Sv. Hostýně se v roce 1950 sešly tisíce poutníků proto, aby se dle oficiální propagandy „poklonili Panně Marii, Královně míru“, a aby „Matku boží prosili za ochranu před silami zla, které ohrožují světový mír.“

Malá Lhota je středočeská obec stále vzdorující agitačním nájezdům pracovníků městských železničních dílen. Takzvané „soudružské návštěvy“ se přitom nevyhnou žádnému domu. Příklad prý „táhne“ a do družstva by měli jít i ti „s jednou kozou“. Přemlouvání po dobrém se však nedaří (rolník: *Vydejte zákon a my vás poslechneme.*), a nátlakové akce jsou pro „férové“ dělníky nemyslitelné (*To by se vám tak líbilo, přinutit vás.*) Posledním aktem odporu se stává náboženské procesí. Odbojný průvod, kterým se má stvrdit soudržnost vesničanů, však postupně nabývá rozměru velkolepé frašky. Námitky starších na uctivost obřadu (*Trampujeme jako exulanti, to není procesí.*) však neobstojí. Mladíci kolem průvodu rajtují na motorkách a děvčata místo růženců opatrují plavky. I najatí muzikanti jednají zcela pragmaticky a požadují honorář: *Dnes už není nic zadarmo.* Příznak ohleduplnosti k religióznímu aktu paradoxně vidíme u policistů snažících se vyřešit nastalou situaci s ohledem na náboženské cítění. Ostatní na regule rituálu rychle zapomínají a počáteční nadšení postupně pozbývá na intenzitě. Příběh končí hromadným podpisem zakládací listiny jednotného zemědělského družstva.

Z obsahu je zřejmé, že film je spíš retrospektivou pozdní fáze kolektivizace než aktuální reflexí.¹⁴⁰ V době natáčení snímku nebylo obcí, kde by nevzniklo JZD, mnoho. Jasného film (nadto lokalizován do nepříliš konzervativního regionu) přesto o takové vesnici pojednává. Kořeny malolhotské „strnulosti“ však nejsou, na rozdíl od dřívějších kolektivizačních látek, podmíněny majetnickou neústupností soukromých hospodářů jako spíše tradovaným sklonem venkovana bránit se jakýmkoliv novotám. Třídní boj založený na velikosti majetku tu byl nahrazen zápasem, řekněme, sociálním. Proti sobě již nestojí chudý proletář a majetný sedlák, ale dělník a rolník coby zástupci dvou stále dosti rozdílných společenských skupin. Podle jednoho z recenzentů Lhotka nevzdoruje z důvodu, že by oplývala bohatými kulackými usedlostmi, ale ze sobě vlastního furiantství, setrvačnosti a strachu před změnou.¹⁴¹ Rolníci mají být vnitřně přesvědčeni, že družstvo je nutná a správná věc, nicméně navenek dodržují solidaritu v postoji vesnice proti městu danou obavami ze ztráty místní identity. Malolhotští zřejmě ještě nedorostli k dobovým vizím socialistického souručenství města a venkova, podle nichž si *dělník i zaměstnanec uvědomují, co znamenají poruchy v zemědělské výrobě pro zásobování a rolník si naopak uvědomuje svou závislost na dodávkách strojů, hnojiv, stavebnin* (TAUBER 1965: 129).

¹⁴⁰ Retrospektivnost filmu potvrzuje i pracovní anotace k filmu, která uvádí, že jeho děj se odehrává tři či čtyři léta nazpět, tedy před oficiálním ukončením druhé etapy kolektivizace zemědělství (1956-1960). Viz *Archiv Barrandov Studio a.s.*, Sbírka Barrandov historie, dokumentace k filmu *Procesí k Panence*, pracovní anotace k filmu, s.1.

¹⁴¹ FIALA, Miloš, Počátek obratu? *Tvorba*, 1961, roč. 26, č. 26, s. 603.

Protikolektivizační odpor je tu pojat jako vnějškové gesto komunity bránící se „tlaku zvenčí“. Odhodlání „nedat se“ proto pozbývá na faktické váze. Skutečnost, že loajálnost s režimem je pouze zastíraná, koneckonců nepřímo potvrzuje výrok jednoho z odbojných vesničanů (*Rambousek, to je předseda! Taky komunista, ale náš člověk.*) Myšlenka společného hospodaření není mezi vesničany zdaleka tak tabuizovaná, jak by se mohlo zdát. Nečekané zasvěcení malého chlapce do družstevní problematiky (*/Pracovní/ jednotka bude taková, jakou si ji uděláme...*) to potvrzuje, stejně jako kolektivní „prozření“ v závěru příběhu. Vyústění zápletky, kdy se náboženské procesí změní na exkurzi po přednostech socialistického hospodářství a rolníci splynou v jeden celek s dělnickými agitátory, označil jeden z recenzentů nejen za vynikající veseloherní gag, ale i hlubokou metaforu.¹⁴² Kontrast korouhví míhajících se kolem kombajnů a církevního průvodu uzavíraného nákladákem s agitátory obdivně nazval „clairovským“, čímž film hodnotově zařadil do skupiny brilantních komedií francouzského tvůrce.¹⁴³ *Procesí k Panence* prezentací názorového přerodu venkovanů na základě účinné agitace a návštěvy dobře fungujícího JZD dostalo i dobovým tezím o vhodnosti některých forem propagace: *Názorná propagace je tou nejúčinnější formou v šíření zemědělského pokroku; dokud se rolník na vlastní oči nepřesvědčí, nerad uvěří. Sloučí-li se kulturní program s návštěvou zemědělských objektů, vytvoří se dostatek příležitosti k rozhovorům o kulturních i politických otázkách, o technických a výrobních problémech* (TAUBER 1965: 155).

Reflexi reliktního života s vírou, v Jasného filmu symbolizovaného oživenou tradicí poutních procesí, jeden z recenzentů označil za „trefné postižení komických rysů přechodné historické etapy, v níž bojujeme proti náboženským pověrám, ale nelámeme je přitom násilím, a respektujeme cítění těch, kdo se jich sami ještě nedokázali zbavit“.¹⁴⁴ Toto prohlášení sice svědčí o dobové tendenci oslabovat ideologickou zainteresovanost filmových látek, ale Jasného budovatelskou komedii z odstupu let nerehabilituje. Tvorba byla sice ovlivněna veřejně deklarovaným úkolem ateistické osvěty, ale míra a způsob aplikace protináboženské propagandy závisela na libovůli jednotlivých režisérů, na jejich osobní soudnosti a schopnosti morálně odpovědného ztvárnění zvolených scénářů.

Vzhledem k tomu jak uctivě Vojtěch Jasný refleктоval religiozitu ústřední figury ve filmové povídce *Anděla* (1958), v případě *Procesí k Panence* jako by soudnost upozadil. Sám režisér na počátku 60. let přitom neviděl příliš mnoho rozdílů mezi tímto filmem a o tři roky

¹⁴² (HR): *Procesí k Panence*. *Kino*, 1961, roč. 16, č. 11, s. 172.

¹⁴³ René Clair (1898-1981), francouzský režisér, tvůrce formálně vytříbených filmových komedií.

¹⁴⁴ (SV): *Procesí k Panence*. *Literární noviny*, 1961, roč. 10, č. 20, s. 4.

starší *Andělou*, neměl pocit, že by víru vzdorujících vesničanů nějak degradoval. O jeho postoji svědčí komentář, v němž tvrdil, že se filmové postavy snažil především pochopit: *Nechtěl bych jim radit, chtěl bych jim pomoci, jako chtěl autor scénáře. Nevysmívám se jim, nedělám si legraci.*¹⁴⁵ Tento dobový pohled tvůrce je však pochybný. Jak podotýká historik Jaroslav Pinkas, viděno z odstupu padesáti let, o nic jiného než o výsměch venkovské zbožnosti v případě této filmové komedie nešlo. Zatímco v *Anděle* se přiznává vzdorujícím rolníkům právo na alternativní postoj a neupírá se jim vnitřní integrita, v *Procesí k Panence* jsou jen trapnými zaostalými figurkami odsouzenými přijmout pokrokovější formy hospodaření: Historik přitom poukazuje, že právě na tomto filmu lze příkladně demonstrovat tezi o proměně recepčního kontextu jako důležitého faktoru interpretace díla: *Na počátku 60. let se mohl karikující obraz náboženského citu jevit jako projev „liberalismu“ (není přímo odsuzován, ale je „demokraticky“ trpěn), z odstupu několika desetiletí můžeme tuto „toleranci“ považovat za projev arogance – komicky zpodobené věřící nelze vnímat v modu vznešené tragédie.*¹⁴⁶ K té se Vojtěch Jasný opět navrácí v roce 1968, kdy natáčí *Všechny dobré rodáky*. Náboženské motivy spjaté s životem venkovanů ve svém vrcholném díle opět reflektuje s patrnou uctivostí a křesťanských inspirací využívá i při modelaci některých figur příběhu a ztvárnění scén konce jejich fatálních osudů.

O podstatě ideového zaměření *Procesí k Panence* svědčí i dochovaná archivní dokumentace. Vedení tvůrčí skupiny FSB Šebor-Bor vidělo ve scénáři závažný příspěvek k ateistické propagandě. Předkládaná látka dle jejího posudku *pravdivě zobrazuje anachroničnost náboženství v moderním životě a strhává pláštík, za kterým se vždy kryjí zcela jiné, naprosto ne zbožné postoje a zájmy.*¹⁴⁷ Výmluvné jsou také závěry porady s autorem scénáře, které tuto ideu potvrzují: *Jde o to zesměšnit to staré, historicky znemožnit, ukázat, že už to na slunci neobstojí. (...) Celý svět směřuje k podpisu, k uznání zákona nového života. Kapitulaci je třeba ještě lépe připravit - prozrazením, že obě strany prakticky tvoří jednotu.*¹⁴⁸ Dalším dokladem je i dochovaná anotace: *Film chce ukázat veselým způsobem i těžkosti přesvědčovací práce, i prázdný a neudržitelný obsah vesnického konservatismu, dávno překonaného skutečností. Procesí improvizované několika svíčkovými bábami a strejci se totiž brzy rozpadne a skončí úspěšnou besedou zemědělců s agitátory.*¹⁴⁹

¹⁴⁵ Vojtěch Jasný o svých filmech. *Film a doba*, 1961, roč. 7, č. 2, s. 86.

¹⁴⁶ PINKAS, Jaroslav: Hledání. *Paměť a dějiny*, 2012, roč. 6, č. 1, s. 94.

¹⁴⁷ Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka Barrandov historie, dokumentace k filmu *Procesí k Panence*, Dramaturgický rozbor Šebor-Bor, s.1.

¹⁴⁸ Tamtéž, Závěry porady s autorem, s.1.

¹⁴⁹ Tamtéž, Pracovní anotace k filmu, s.1.

Při přípravě finální verze scénáře se však objevovaly i kritické hlasy, které se zaměřovaly především na zjednodušené vykreslení postav a příliš homogenní pojmání venkovského společenství. Dramaturgickému poradci A. J. Liehmovi se například nezamlouvalo, že agitátoři nemají na vesnici přesně vyhraněné protihráče a ves je viděna plošně bez náznaku diferenciací. V náboženském obrazu vesnické komunity mu zcela logicky scházela postava faráře, proto navrhoval, aby právě jeho figura byla zaručeně pro kolektivizaci, a tak se přímo stavěla proti ideji procesí osvojené ostatními vesničany.¹⁵⁰ Tato rada však vyslyšena nebyla.

Jako nejproblematictější se v dramaturgických posudcích jevila sekvence, v níž se náboženské procesí setkává s uniformovanými příslušníky SNB. Střetnutí silových zástupců státní moci a bezbranných účastníků průvodu se jevilo jako nevhodné. Objevil se dokonce návrh, aby procesí raději uvízlo na mezi bez zásahu příslušníků veřejné bezpečnosti.¹⁵¹ Sekvence s dvěma policisty legitimujícími účastníky náboženského průvodu ve scénáři naštěstí nakonec zůstala a představuje nejkomičtější úsek filmu. Lavírování strážníků v přístupu k oficiálně nepovolené akci bylo přitom v připomínkovém řízení scénáře kritizováno: *Pochybuji, že je správné ukazovat zmatek příslušníka SNB kolem něj, jejich hlídání procesí, spěšné jízdy za poradou na okres. Nábožensky smýšlející občané by byli přímo popuzováni, reakci dávána do rukou zbraň k jejich podněcování: Takhle vypadá u nás svoboda náboženského projevu!*¹⁵² Uvedená obava varující před popuzením nábožensky smýšlejících diváků se naplnila. Mezi barrandovskými archiváliemi lze totiž vzácně nalézt také kritický dopis jedné z divaček, kterou komediálně laděné dílo popudilo.¹⁵³ Obsah toho dopisu si zaslouží rozsáhlejší citaci:

Ředitelství státního filmu na Barrandově

Shodou okolností jsem se dostala na film „Procesí k Panence“. Vím, chtěli jste tím zesměšnit náboženství, ale zatím jste zesměšnili sami sebe. Jasně jste ukázali, jakým terorem jste vháněli lidi do JZD, kteří se všemožně bránili, ale vy tomu říkáte hrdě „Svoboda“. Rovněž jsem nemohla pochopit scénu, kdy strážník zastavuje procesí a ptá se, zda mají povolení z okresu? Tomu už vůbec nerozumím. Vždyť naše „Ústava republiky“, paragraf 32, zaručuje svobodu náboženství a vykonávání jeho úkonů jakým je i procesí.

¹⁵⁰ Tamtéž, dramaturgický posudek A. J. Liehma, 8. 3. 1960, s. 1.

¹⁵¹ Tamtéž.

¹⁵² Tamtéž, dramaturgický posudek R. Kaliny, 8. 3. 1960, s. 2.

¹⁵³ Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka Barrandov historie, dokumentace k filmu *Procesí k Panence*, anonymní dopis divačky reagující na uvedení filmu *Procesí k Panence* v českých kinech.

Čili to platí jen na papíře pro klamání lidí respektive ciziny? Celý ten film svědčí o malém duchu všech těch, kteří film sestavovali a nesvědčí o vytříbeném důvtipu. Také výjev, kdy dobře krmená agitátorka hází boty do řeky pánovi, který nechtěl podepsat přihlášku do JZD, o ušlechtilém jednání nesvědčí. Ta jistě nežije za 190 Kč měsíčně. Bylo by ještě mnohé, co by bylo nutno tomu filmu vytknout. Zkrátka je to nepodařená slátanina, kterou jste pustili do světa a tím si dali vysvědčení své takzvané - umělecké práce - za kterou blahobytně žijete na úkor ostatních.

Ať žije vaše umění!

K řečenému je vhodné dodat, že přístup policistů k náboženskému průvodu je ve filmu zjemněn do podoby poněkud groteskního střetnutí „velkorysého“ světa nového s „vyčpělým“ světem starým. Procesí je zde satiricky prezentováno jako výstřelek furiantských vesničanů. I díky tomu členové SNB průvod v závěru doprovázejí a ochotně asistují aktu demonstrativního souhlasu venkovanů se vstupem do JZD. Korouhve se ukáží jako nepotřebný relikt staré doby a pochod k poutnímu místu ve Staré Boleslavi je zastaven samotnými iniciátory akce. Ostatně o dosažení tohoto cíle zde nešlo. Ukazuje se, že uctění významné mariánské památky - Palladia země České - bylo všem zúčastněným zcela lhostejné. Tradice, kterou venkované chtěli oživit coby důvod k útěku před agitátory, byla s lehkostí v srdcích pouze zneužita.

Tradice vždy byla první obětí doby změn: *Jsme asi na vrcholu procesu, který z odporu proti tradici udělal normu moderního chování. O kolika knihách a filmech bylo chlubitivě napsáno, že bourají společenské tradice a vžitě normy. Dobrá, máme je zbourané, ale za jakou cenu?*, dodává k problému ekolog Václav Cílek (CÍLEK 2004: 148). Znalec venkovského prostoru si na začátku 21. století posteskl i nad tím, jak jsou poutní místa v Čechách nepoužívaná a k tomu dodal: *Poutěmi na místa probouzíme a ozdravujeme zemi, která nám to oplácí. Místo v krajině odpovídá místu v srdci. Probouzející se země si přeje být navštěvována* (CÍLEK 2005: 216). Jeho slova mohou vzhledem k obsahu filmu *Procesí k Panence* posloužit jako prostředek demaskování skutečných dopadů Součkova a Jasného filmového příběhu. Národ zemí českých se přerušením náboženské pouti lhoteckých neprobudil ani neozdravil, jen ulehl k religióznímu spánku.

Podle názoru sociologa Josefa Kanderta v socialistickém zřízení, alespoň pokud jde o konzervativnější venkovské regiony, obecně platila tichá dohoda mezi státem a věřícími, že pokud nebudou projevy náboženského cítění příliš viditelné či demonstrativní, budou tolerovány. Nesměli se o nich jednoduše dozvědět odpovědní úředníci. Tak bylo např. možné pořádat poutě na vyhlášená poutní místa pod oficiálním označením „kulturní akce – návštěva

historické památky“. Soukromníci mohli zase pečovat o sochy svatých, kapličky apod. (KANDERT 2004: 192) Ostatně nábožnost obyvatel byla po represích z 50. let a kvůli ateistické propagandě a výchově postupně utlumována, byť v prvních letech represe docházelo i k situacím zvýšené návštěvy bohoslužeb coby aktu odporu proti praktikám totalitního režimu.¹⁵⁴ Již první sociologické sondy ze začátku 60. let potvrdily, že Československo patří v Evropě k oblastem s výraznou sekularizací, přičemž tato sekularizace měla univerzální charakter a progresivní tendenci.¹⁵⁵ Celkově bylo možno tvrdit, že vlivem socialistické transformace vesnice se dosavadní náboženské tradice u stále většího počtu lidí zeslabovaly. Avšak tento proces nebyl živelný a do jisté míry byl i přirozený, protože religiozita v mnoha českých krajích nebyla silná ani před nástupem komunistické moci. Situace na Moravě či na Slovensku byla v tomto směru odlišná. Silné náboženské ukotvení venkovského obyvatelstva zde přese všechnu nepřítel politické moci přetrvalo až do konce éry komunismu.

Během 60. let ve filmové produkci objevila řada filmů obsahujících náboženské motivy. V mnoha případech měly jen koloritní funkci posilující věrohodnost snímaného prostoru. Princip realistické reflexe je takto uplatněn například v detektivním příběhu *Vrah skrývá tvář* (1966, r. Petr Schulhoff), který obsahuje řadu drobnějších religiózních prvků: ve venkovském příbytku rodiny zavražděné dívky visí nad ložem svatý obraz, v příbytku podezřelého chlapce je svatý kout a matka po smrti syna zapaluje svíce u mariánské sochy. I obraz církevního pohřbu zde působí velmi uctivě. Ve filmu vidíme kamenné náhrobky, kříže, náboženské symboly. Kolorit lesa, kde dochází k vraždám, dotváří výrazná boží muka. Prostor přírody je naplněn atmosférou fatality života.

Česká krajina i přes postupnou devastaci stále byla plná sakrálních objektů. Nehledě k tomu, že boží muka nebo barokní kapličku zakomponované do venkovského exteriéru poctivý kameraman chápal jako vítané zpestření mizanscény. Vedle věrného zachycování obrazu venkovského „pozadí“ se však v některých filmech objevovaly přímo náboženské motivy s víceméně závažnou dramatickou funkcí. Spatřit v rámci snímané vesnice dominantu kostela již bylo běžné. Po letech upozaďování existence církevních struktur nebylo tabu ani zobrazení kněží.

¹⁵⁴ O náboženské situaci ve společnosti v polovině 50. let referoval výzkum, který si nechala vypracovat KSČ. Viz HANUŠ, Jiří: *Tradice českého katolicismu ve 20. století*, s. 146-148.

¹⁵⁵ GABRIEL, Jiří – HOLÝ, Ivan: Religiozita současné vesnice. In: FROLEC, Václav: *Současná vesnice 4*. Blok, Brno 1978, s. 212.

Ve filmu *Neschovávejte se, když prší* (1962), který natočil režisér Zbyněk Brynych podle scénáře Jindřišky Smetanové, jsou náboženské motivy prezentovány právě prostřednictvím postavy kněze. Tento film je ovšem pozoruhodný i z hlediska reflexe dalších kulturních aspektů venkova. Prostoru, kterému byla původní kultura odňata (v sudetské oblasti doslova ze dne na den), bylo nutné dodat nový obsah, který přitom měl přirozeně naplňovat ideu socialismu. V *Neschovávejte se, když prší* toto „naplňování“ můžeme sledovat na příkladu dvou kulturně protikladných postav.

V pohraniční obci Brynychova filmu funguje sice státní farma, ale i přesto lidé utíkají jinam. Zůstávají jen nejvěrnější nebo „zlatokopové“. Pro začínající učitelku (Jaroslava Tvrzníková) je to výzva. Její příchod má probudit vesnici z letargie. Dívka v roli kulturní apoštolky nejenže obrozuje dění na místní škole, ale ve spolupráci s blízkou vojenskou posádkou také zakládá kino a organizuje hudební zábavu. Aby toho nebylo málo, bere si na starost i obsluhu meteorologické stanice. Milostný vztah s hejskovitým závozníkem působí ve srovnání s těmito „závažnějšími úkoly“ jako podružná záležitost. Důležitější je spíše vztah pedagožky k místnímu faráři, neboť oba obrozují po svém místní občanskou komunitu.

Film lze zařadit do skupiny příběhů s tematikou jedince příkladně ovlivňujícího konání apatické většiny. Zatímco například v *Zelených obzorech* (1962) mladý agronom jedná přirozeně a nepateticky, Brynych nám budovatelskou snahu energické učitelky předkládá s neúměrnou teatrálností. Poněkud expresivně jsou ve filmu pojaty i náboženské motivy spjaté s osobou svérázného kněze. Mladý duchovní se po kraji prohání na motocyklu a jako jediný ve vsi vlastní televizor. Vedle toho obsluhuje kostelní zvukovou aparaturu, která působí skoro jako ústřední prvek sakrálního prostoru a slouží coby vábnička na místní mládež. Podle popisky k filmu se kněz *snaží pomocí technického pokroku přitáhnout lidi k náboženství*.¹⁵⁶ Prohlášením „Jsem farářem, protože nejsem ve Svazarmu,“ jako by zdůvodňoval, že i náležitě (vlastenecky?) reformovaný duchovní může mít v socialistické společnosti platné místo.¹⁵⁷ Protináboženské postoje mladé učitelky nás ovšem ujišťují, že pozitivní prezentace kléru má v tomto filmu své meze. Zřízení kina odláká ze mše dívky a hru varhan přeruší swingová melodie zaznívající z blízké zábavy. Pedagožka iniciuje též zřízení televizní antény. Farářův vliv je omezen i ve škole, kde děti poslušně naslouchají pouze „vědecké teorii“ o lidském

¹⁵⁶ *Neschovávejte se, když prší. Filmový přehled*, 1962, roč. 13, č. 28.

¹⁵⁷ Mírové hnutí katolického duchovenstva, tzv. hnutí „vlasteneckých kněží“ sdružovalo od roku 1951 duchovní, kteří prokazovali svůj kladný poměr k socialistické republice a byli ochotni vstřícně spolupracovat s komunistickým aparátem. Hnutí přes podporu státní moci zůstalo nepočetnou skupinou duchovních sloužících vládní politice zejména v její snaze vymezit se vůči katolické hierarchii a Vatikánu.

stvoření. Učitelka v souboji s náboženskými svody a ideovým „pomýlením“ tedy nakonec vítězí.

Figura svérázného kněze působí v kontextu poválečné filmové tvorby ojediněle. Přispívá k tomu i fakt, že do role duchovního byl obsazen Miroslav Horníček, hereckým typem satirik. Zda tento výběr měl jemu svěřenou postavu ozvláštnit či ji předem devalvovat, je otázkou. Tuto si například o deset let dříve u filmu *Slepice a kostelník* nebylo nutné ve vztahu k poťouchlé herecké kreaci Vlasty Buriana pokládat.

Jak podotýká Jiří Hanuš, komunistická strana se ve vztahu k náboženskému životu obyvatel státu snažila nahrazovat tradice různými paratradicemi, a proto i kněží měli být přetransformováni do nových rolí, v nichž by navenek šířili především informace žádané komunistickou ideologií. Kněží měli pastorační činnost přizpůsobovat potřebám státu a v promluvách k věřícím například hovořit o žních, polních pracích, pracovní morálce apod. Měly se od nich požadovat projevy o míru, zdůraznění národní jednoty a zajištění výživy obyvatel. Tyto úkoly přitom měly být plněny pouze v rámci kostelů. Působení kněží mimo jejich prostor mělo být eliminováno. Církev měla být dle slov jistého státního zmocněnce pro církevní otázky do kostelů doslova „zatlačena“ (HANUŠ 2005: 155-157).

I přes osobní aktivitu duchovního v Brynychově filmu, je zjevné, že posledního z doporučení bylo dosaženo, protože právě kostel je jediným prostorem, kde se farář „pastýřsky realizuje“. Ve filmech „morálního vůdce“ československé nové vlny Evalda Schorma, které byly natočeny v druhé polovině 60. let, vidíme již situace vymykající se šablonám „duchovních rolí“, které byly předepsány komunistickou mocí. V *Návratu ztraceného syna* (1966) kněz provádí katechezi žákům uprostřed přírody mimo faru či kostel. Uctivé pojetí této scény je přitom samo o sobě výjimečné. Ve *Farářově konci* místní farář teritorium svého působení pak rozšiřuje do prostoru celé obce, a přestože se jedná o falešného duchovního, jeho lokální morální autorita je nepochybná.

Opomenout nelze ani film *Králíci ve vysoké trávě* (1961) natočený režisérem Václavem Gajermem podle scénáře Oty Hofmana. Vedle snímků *Neschovávejte se, když prší* (1962), *Žalobníci* (1960, r. Ivo Novák) a *Procesí k Panence* (1961, r. Vojtěch Jasný) je to již čtvrtý film realizovaný v rozmezí dvou let, který reflektoval problematiku venkovské zbožnosti. O čem tento zjevný nárůst motivů religiozity ve scénářích českých hraných filmů realizovaných na začátku 60. let mohl svědčit? O snaze filmové dramaturgie zobrazovat venkov v jeho celistvosti a neopomíjet tak ani existenci fary s kostelem, anebo spíše o snaze vypořádat se s doposud přežívající venkovskou religiozitou a vyhradit jí náležité místo ve struktuře

společnosti, která byla již oficiálně propagována jako ateistická? Pokud při přípravě scénáře *Procesí k Panence* bylo tvůrcům vytknuto, že filmová látka nenabídla obraz postavy kněze, a pokud v *Neschovávejte se, když prší* bylo možno sledovat spíše satirizující variaci, v tomto snímku je katolický duchovní druhou nejdůležitější a nadto pozitivní figurou dramatu.

Ústřední postavou zde je Martin (Michal Koblic), desetiletý syn pobožných rodičů, který je prostřednictvím ministrování v denním kontaktu s církevním prostředím. Slova o lásce, odpuštění a spravedlnosti, která zaznívají z kazatelny, však ostře kontrastují s realitou, jíž je chlapec vystaven po východu z kostelních dveří. Když při mši naslouchá prikázání „nepokradeš“ a poté je nucen pomáhat otci při krádežích družstevního majetku, není si jist, zda to s návštěvami bohoslužeb rodiče myslí vážně. Stejně tak situace, kdy vidí kamaráda vědomě hřešit a následně bez pokání přijímat v kostele svátost, v něm nastoluje otázku po smyslu obřadnosti. Zatímco na Martina padají podezření a tresty, jiní se dopouštějí přečinů, aniž by za ně pykali. Bezpráví chlapce vnitřně deptá, neboť nedovede pochopit, jak Bůh může něco takového dopustit. Ranou je pro něj i nečekané úmrtí králíků, o které se s láskou staral. Ztrátou víry v Boha a vstupem do pionýrské organizace Martinovo etické dilema vrcholí. Nátlak bigotní matky, která ho nadále nutí k ministrování, však chlapce ničí. Poslední záběr, kdy se opuštěný choulí za hromadou větví, je vizuálním vykřičníkem. Režisér obraz zmenšuje do středu plátna a nechává pohled diváků spočinout na chlapcově zoufalé tváři.¹⁵⁸ Otevřený konec byl jistě vhodnější variantou vyústění filmu, než doslovný a propagandou prodchnutý závěr, tak jak je popsán v synopsi nebo filmové povídce. V původních verzích příběhu Martin po záměrném nachlazení explicitně umírá a spolužáci si na protest proti společenským poměrům při církevním pohřbu neoblékají ministrantské komže. Nad bílou rakví překrytou rudým šátkem zaznívá Martinova pionýrská báseň a na pozadí modlitby slyšíme komentář nesený dětským hlasem: *Ale my víme, že se chtěl chladit, ale ne tak moc, aby nezradil, když ho nutili. To píšeme my jako poslední zápis a důkaz, ve jménu Jana Husa a pionýra Martina Čermáka, na paměť a pro pravdu.* Do hučení modlitby starých chlapci zvedají ruku k čelu k pionýrskému pozdravu a shůry věže padá utržený kostelní zvon.¹⁵⁹

Celý film se zdá být prostoupen jakýmsi „principem vertikality“, tj. napětím mezi věcmi všedními a věčnými, které zpřítomňuje hlavní postava.¹⁶⁰ K nebesům, zástupnému znaku toho

¹⁵⁸ Pozoruhodné je, že v původně natočeném závěru Martin po studené koupeli a následném prochlazení zemřel. Při jeho pohřbu přitom symbolicky nikdo neministroval. Snad z důvodu přílišného patosu byl film obdařený tímto emotivním závěrem stažen z kin a dodatečně upraven.

¹⁵⁹ *Archiv Barrandov Studio a.s.*, Sbírka Barrandov historie, dokumentace k filmu *Králíci ve vysoké trávě*, synopse, s.7-8, filmová povídka, s.135-136.

¹⁶⁰ KORVAS, Josef: *Králíci ve vysoké trávě*. In: *Krajina dětství (český film z let 1958 – 1964)*. Spolek svobodných bakalářů, Olomouc 1994, s. 30.

nadvšedního, ostatně odkazuje už začátek filmu. Paralela obrazu vysokého kostela se stíhačkou letící mezi mraky a následný pohled na Martina kroužícího hřbitovem s rozepjatýma rukama evokuje vnitřní svět jedince, jenž se snaží odpoutat od přízemnosti reality příklonem k „čistotě“ věcí nadpozemských. Výstup na kostelní věž, jenž vyvrcholí vykřičením Martinovy vnitřní tísně do ohlušujícího zvonění, také ledacos vypovídá o chlapcově vzepětí emocí k „tomu nahoře“. Řada dalších zklamání však Martinovu důvěru ke spiritualitě narušuje. *Chtěl jsem, abys byl spravedlivej, ale nejseš*, spílá soše Ukřižovaného na polní cestě a tímto se také od náboženství definitivně odvrací.

Proklamovanou ideou snímku bylo na příběhu z vesnice, kde se střetává křesťanské a marxistické učení, ukázat, že *předsudky zdaleka nejsou u nás překonány a ještě mohou napáchat hodně zla*.¹⁶¹ Podle režiséra měl film zobrazit katolickou výchovu, která je v rozporu s tehdejší skutečností: školou, Pionýrem, rokem 1961.¹⁶² Ve filmu je však spirituální prožívání života negativizováno pouze částečně. Neabstrahuje totiž zdroj negativních emocí, kterým není víra jako taková, ale spíše kritizuje deformace obsažené v konání konkrétních jedinců. Především Martinovi povrchní rodiče jsou negativními postavami příběhu. Kdo je však jejich protějškem? Učitelka v roli plakátové zastánkyně „pokrokového“ myšlení, která vede ateistický „kroužek pravdy“? I Martinova „uvědomělá“ sestra (*Nemá to smysl maminko, jsme dospělí...*), postrádá v příběhu váhu následováníhodné osoby. Nejsympatičtější mezi postavami je zde kněz jako zástupce životní filosofie, proti níž měla být proklamovaná idea snímku zaměřena. Vedle pánbíčkářství Martinovy matky působí korektně jednající farář Hornof jako protipól náboženské povrchnosti (do značné míry k tomu přispívá i herectví Václava Lohniského, které figuru neironizuje). Způsob, jakým duchovní vyučuje náboženství využívaje metodiky soutěžních kvízů, má k temnému kantorství dogmatického klerika daleko. Jeho osoba nepodléhá sklonu ke „znásilňování duší“, snaží se jen dostát svému apoštolskému poslání. Hornof je spravedlivý a u dětí požívá důvěry. Jestliže Martin trpí děsem z autorit, farář pro něj představuje jedinou jistotu. Protože si však chlapec dětsky třídí jevy světa na protiklad dobra a zla, jeho odklon od víry vychází z toho, že větší část z religiózní reality se jednoduše dostala na „hromádku“ toho nedůvěryhodného. Martin především kvůli rodičům poznal deformovanou zbožnost, ale zatím nedorostl k tomu, aby mohl tu samou povrchnost rozpoznat v režimní komunistické propagandě.

Králíci ve vysoké trávě po dlouhé době prezentovali figuru kněze, která se vymykala dosavadním šablonám. Duchovní pastýř obce zde byl na poměrně velkorysé narativní ploše

¹⁶¹ Králíci ve vysoké trávě. *Filmový přehled*, 1962, roč. 13, č. 6.

¹⁶² GROSSOVÁ, Lída: Dětství ve vysoké trávě. *Kino*, 1962, roč. 17, č. 1, s. 6.

zobrazen jako jedinec přirozeně jednající a důvěryhodný. Budovatelský narativ tedy v případě tohoto filmu alespoň částečně ustoupil narativu reformně-kritickému. Estetickou nevzhlednost a etické rozpolcení tehdejšího venkova Václav Gajer zobrazil se stejnou upřímností, jako se o to dříve pokusil Ladislav Helge ve *Velké samotě* (1959) nebo později Ivo Novák v *Zelených obzorech* (1962). Sledujeme obraz hodnotově dezorientované vesnice, který se výrazně vymyká způsobu, jakým byl venkov prezentován ve většině dalších filmů začátku 60. let.

3.11 Vesnice komediální

Pokud Ivo Novák v *Žalobnicích* přiblížil zápolení dvou generací družstevníků s decentní komediální nadsázkou, snímek *U nás v Mechově* (1960) natočený, režisérem Vladimírem Sísem, reflektuje problémy družstevní vesnice v satirické perspektivě. Idealizace skutečného stavu věcí zde byla otevřeně přiznaná. Barvotiskové obrazy představ „zářné budoucnosti“, které ireálnost pojetí tématu zvýrazňují, jsou toho důkazem.

Společné hospodářství mechovského JZD funguje bez větších problémů, usínat na vavřínech se ovšem nedoporučuje (*Lidi, jsme spokojeni s tím, co máme, ale musíme hledět do budoucnosti.*). Představu ideálního družstva, kde má každá z krav svou chaloupku, si předseda dovolí doplnit snovým konstatováním, že budoucnost patří traktorům ovládaným na dálku a aeroplánům každodenně kroužícím nad scelenými lány. *I slepicím budou sypat zrní z letadla*, přitaká jeden z družstevníků. Předvídaný mechovský blahobyt se pomalu stává realitou a chataření módou. Zpráva, že nový správce hodlá vybudovat u rybníka rekreační středisko, proto vzbudí rozruch. Vesničané propadnuvší podnikatelským vášním spekulují s pozemky a zařizují palírny. Mechov ovládne kolektivní pozdvižení hodné Gogolova Revizora. Kontrast mezi malicherností osobních zájmů a „velikostí“ toho, čím žije společnost, se ozřejmí až při návštěvě strojírenského veletrhu, kde družstevníci prohlédnou vlastní „soukromovlastnickou malost“. Snad i proto se v závěru vše v dobré obrací a místo chatových osad se vesničané dočkají realizace skutečného zájmu úřadů: bohublého vytvoření přírodní rezervace.

Vykreslením Mechova jako moderní obce, kde se mladíci prohánějí na mopedech, děvčata nosí silonové svetříky a na zábavě zaznívá jazzová hudba, se režisér nejspíš snažil vyhnout archaickému přikrašlování venkova ve stylu staročeské idyly. Chtěl tak dostat vnější věrohodnosti, ztroskotat však ve způsobu pojetí postav. Tvůrci si vytvořili v podstatě jednu typovou šablonu „oblouzněného venkovana“, kterou pak v syžetu díla pouze znásobili v plejádě dalších postav. Pokud v Novákových *Žalobnicích* (1960) je alespoň základní charakterové odlišení jednotlivých figur, zde se všichni projevují jako jednolitá masa. Na začátku je skupina vesničanů houfně svedena pozlátkem k sobectví, aby se na konci z této

pasti stejně pospolitě osvobodila. Jaroslav Boček upozornil, že zde byl porušen princip „věrojatnosti“, podle něhož nadsázka nesmí jít proti realitě a reálným typům, ale naopak je musí zvýrazňovat.¹⁶³ Opomenutí zákona pravděpodobnosti se tvůrcům vymstilo. Pokud se režisér snažil diváka přesvědčit, že vidí jen mírně zkarikovaný obraz venkovské reality, a přitom vesnici barvotiskově vykreslil jako prostor, kde se daří nenáročným pivním vtípkům, stěží mohl dosáhnout společensko-kritického efektu. Realizace této komedie byla přitom zjevně podmíněna lidovýchovným posláním. Ideový poukaz byl obdobný jako u *Žalobníků*: negativa měla svůj původ jediné v minulosti a to kladné vyplývalo z nových společenských poměrů.

V podobném duchu se nese i veselohra *Spadla s měsíce* (1961) kterou realizoval režisér Zdeněk Podskalský podle scénáře Františka Daniela a M. V. Kratochvíla. I zde se seznamujeme s vesnicí, kde kolektivismus již pevně zakořenil. Ves žije pospolitě a činnost swingové kapely svědčí o tom, že se daří i místní kultuře. Všichni si tu tykají a „soudruhování“ je všední realitou. Každý má v JZD přidělené úkoly a na většinu lidí je spolehnutí. Nikdo nikam nespěchá, neboť vše podstatné bylo vybudováno a nastal čas užívat si. Ospalost však není jen příznakem blahobytu, ale i stagnace. Pokud zlepšovatelské nadšení z jedněch vyprchalo, druhí je musí oživit. Příjezd mladé zootechničky (Heda Škrdlantová), která jako by spadla z měsíce, vytrhne obec z každodenní letargie. Kvalitně vybavené hospodářství se rázem jeví zanedbané, a JZD jako by nedokázalo plně využívat možností družstevního hospodaření. Zavést chov nutrií, vybít kravín a telatům dát výběh. Nápad střídá nápad a energická dívka vesničany uchvacuje mladistvým nadšením. V domě předsedy družstva zařizuje „obývací“ a pro ostatní zakládá školku (*To musíme udělat, ale vy nemáte rádi, když jdou děti jak na provázku, že ano?*). Snad i proto si družstevnice nakonec mohou dovolit zájezd do Švýcarska, ovšemže česko-saského.¹⁶⁴ Vzhledem k tomuto motivu - v tehdejších filmech častému - je vhodné připomenout, že společné výlety družstevníků představovaly jeden z nejvíce ceněných výdobytků členství v JZD. Na začátku 60. let podobné akce sloužily jako jeden z důkazů prospěšnosti kolektivního hospodaření, ovšem zřejmě nikdy zcela neplnily zamýšlený osvětový účel. Spíš než do hlavy něco dostat, šlo o to,

¹⁶³ BOČEK, Jaroslav: Poznámky k povaze veselohry a komického vůbec. *Kultura*, 1960, roč. 4, č. 33, s. 4.

¹⁶⁴ Viz výsledek ankety mezi venkovany: *Devadesát procent našich respondentů se zúčastnilo několikadenních zájezdů po uměleckých a historických památkách Československa a skoro polovina dotazovaných osob navštívila umělecké památky a galerie v zahraničí. Avšak dalšími dotazy jsme zjistili, že mnozí z nich ani nevědí, kde vlastně byli, nepamatují si jména navštívených míst a objektů a docela zapomněli, co v nich viděli. Tento druh rekreace se pro ně stal jistou nutností, společenskou nezbytností, avšak jeho přínos je zatím neúměrně malý.* In: JERÁBEK, Richard: „Malá“ a „velká“ tradice na současné vesnici (na příkladu výtvarné kultury). In: *Současná vesnice* 4. Blok, Brno 1978, s. 75.

trochu si ji během výletu „vyvětrat“ a k tomu ještě nakoupit. Snad i proto popularita tohoto typu zájezdů trvala až do rozpadu socialistického družstevního systému.¹⁶⁵

Film *Spadla s měsíce*, stejně jako další venkovské komedie začátku 60. let, měly prezentovat JZD nejvyššího IV. typu, které bylo zemědělským závodem plně fungujícím na zaměstnaneckém principu již bez reziduí předkolektivizačního rolnického systému. Že zaměstnanecké role v tomto typu hospodářství nabyly rovnoprávnější podoby, zde má například svědčit poznámka účetního JZD: *Družstevníci rajtují po vejletech a intelligence to má za ně odedřít*. Všichni jsou zpočátku nadšeni (*Ať je na vesnici veselejší, lidi půjdou víc dohromady, budou si vymějšlet nové písničky.*), když se ale chlapi začnou pravidelně holit, manželky znejistí. Návratem předsedy „obětavce“, který se ze dne na den stal pátým kolem u vozu, dochází k pokusům o „normalizaci“ situace. Příjezdem účetní, která se vymkla dohledu „hlavy obce“, totiž došlo k narušení obvyklých mocenských principů. Jak podotýká sociolog Josef Kandert, právě předseda totiž nejčastěji zajišťoval kontakt mezi „cizinci“ a ostatními vesničany, přičemž jeho snahou bylo, aby většinu informací přichozí získávali přímo od něj. Měl tak zaručenou jistou kontroly informací „pouštěných do světa“. V takovýchto případech návštěvník získával pochopitelně informace „příznivé“, v lepším případě takové, které byly „neutrální“ (KANDERT 2004: 20, 22). Vzhledem k tomu, že ve filmu *Spadla s měsíce* přichozí účetní tento princip narušuje a svými zásahy mění mocenské status quo, nastává čas kolizí. Humorné zápolení rozdělené vesnické komunity může sledovat i černošská dívka, která se přišla se skupinou brigádníků inspirovat k realizaci dramatu z vesnického prostředí. Studenti divadelní fakulty byli ze své alma mater vysláni „komisí pro sbližování s lidem“, přijeli vypomocť „se senama“ a mají za úkol zpracovat venkovská témata. Prostor k tvorbě přitom dostávají hlavně během společenského večera, pro nějž připravují divadelní hru s kolektivizační tematikou (*Představte si kůň, poslední a soukromej, vzbouří se a chce do družstva...*) Představení studentů divadelní vědy skončí úspěšně, a snad i proto si všechen lid v průběhu večera zazpívá lidovou písničku: „Boleráz, boleráz, zelený boleráz.“

Je zjevné, že Podskalský stejně jako Sís vsadil na přiznanou nadsázku. U komediálního žánru sice nejde o co nejvěrnější obraz skutečné reality, ale určitá věrohodnost je nezbytná. Obraz této vsi přitom podle jednoho z recenzentů v sobě nese všechny znaky „barrandovských kašírovaných vesnic, kde podrobnostem nevěříš, protože až příliš zavánějí aranžováním nebo vnějškovým veseloherním přeháněním.“¹⁶⁶ I s žánrovou licencí díla si

¹⁶⁵ Viz např. epizoda z televizního seriálu *Chalupáři* (1975, r. František Filip), která pojednává o výletu venkovanů do hlavního města.

¹⁶⁶ BOČEK, Jaroslav: Jasnost a přesnost. *Kultura*, 1961, roč. 5, č. 26, s. 2.

divák zákonitě srovnává zobrazované s osobní zkušeností a nadsázka jako jeden z prvků komična musí být proto přesně vyvážena. V opačném případě se může jemná nebo břitká kritika negativních jevů kolektivního hospodaření (nezodpovědnost, ztráta pracovní motivace apod.) zvrhnout v „jarmareční tyátr“ spoléhající na schopnosti osvědčených komediálních herců. Cirkulace stejných hereckých tváří byla přitom nedostatkem většiny tehdejších komedií. Divák mohl nabývat pocit, že vlastně sleduje jeden dlouhý film. Rozdíly mezi veselohrami se mu stíraly a jednotlivá díla ztrácela na originalitě. Honění nutrií nebo rádobý humorný výskyt černošky na české návsi, tak, jak je podává tato komedie, přitom vyvolávají spíše rozpaky. Scéna, kdy družstevníci chtějí brigádníky takticky zabavit a se slovy *utaháme je kulturou* všechny posílají do obecního sálu, je zdařilejší. V narážce na horlivé, ale někdy nepřirozené kulturní aktivity, lze spatřit ironickou nadsázku spočívající v odstupu od tehdejších stereotypů. S podobným nadhledem k dobové „kulturní palbě“ mající podpořit společenskou transformaci venkova přistoupil ve své reflexi i sociolog Jan Tauber: *Stát štedře vydával miliardové hodnoty na osvětu a kulturu, vybudoval mohutný aparát kulturních a osvětových institucí. Kdyby se v určité etapě tohoto působení osvětových institucí nevyzbrojil konzument kulturně osvětové péče netečností, asi by ho tato palba zcela zdolala* (TAUBER 1965: 150).

V závěru filmu obdrží vedení místního JZD od okresních funkcionářů prapor za zásluhy a příkladné hospodaření. Význam symbolů, ceremonií, i mnohoznačných velkých slov, které nabývají obdobné posvátnosti jako prapory a znaky, přitom vyplýval z iracionálního zapojování mas do politiky, která nebyla jejich vlastní politikou. I zde venkované prapor přijímají s povděkem a nadšením. Jak přitom dokládá předchozí děj, úspěchy družstva zde vyplynuly ze spolupráce starousedlíků s tou, která „spadla z měsíce“, reálně však přijela z města. Dochází zde k příkladnému překonání nedůvěry venkovanů k tomu, co je importováno zpoza humen, neboť český venkovan vždy měl hlubokou a oprávněnou nedůvěru ke slovům, která přicházela z velkého města. Věděl totiž, že spolu se slovy přišla odtamtud i násilná kolektivizace, rozorávání mezí, často samoučelné meliorace, povinné dodávky a v neposlední řadě spousta papírování (BLAŽEK 2004: 15). Mladá zootechnička tuto nedůvěru prolomila, v praxi aplikovala to, co se naučila na zemědělské škole, a poskytla tak příklad tvořivého pronikání pokrokových impulsů z městského vzdělávacího ústavu do struktury stále konzervativnějšího byt' již zkolektivizovaného venkova.

3.12 Kultura jako základ

Aktivně se v oblasti kultury projevuje venkovská komunita ve filmu *Osení* (1960) režiséra Václava Kršky. Mládež se spokojeně baví ve vesnickém klubu, k dispozici je piano i prostor pro twist. *Vidíte, že se tu žije docela dobře. Někdy se jezdí autobusem do divadla nebo na výlety, dvakrát týdně je tu kino*, pochvaluje si jeden z mladíků. Nové se zde však střetává se starým. Incident, při kterém mládežníci přesunou na střechu místního mrzouta žebříňák, je předsedou MNV přijat s nevolí: *Takovýhle věci se už dneska nedělají. Pobouřili jste tím celou vesnici*. Minulost se připomene i díky vzpomínce zkušeného družstevníka, která kritizuje hospodskou výdrž mladých venkovanů: *Za mejch mladejch let se pila žitná z tupláku a já si nepamatuju, že by to někdo nesnes*. Patrný je i konflikt mezi zemědělskou teorií a praxí. Ukazuje se, že pro úspěšný rozvoj venkova zkušenosti nestačí a je nutné se vzdělávat. Svědčí o tom nejen přítomnost studenta vysoké školy zemědělské, ale i mladé účetní (*Tatínek říkal, kdo nečte, je primitiv*.) Osobní pedagogiku proto podporuje i hlavní hrdina filmu, mladík Lojza, který ponouká bratra k přičinlivosti: *Hele uč se, nebo budeš jezdit s koňma jako já*.

Tento motiv skutečně odpovídá dobové tendenci zvyšování vzdělanosti venkovských obyvatel. Jak poukazuje Jan Tauber, v podmínkách předkolektivizační vesnice formálně sice nikdo nikomu nebránil vzdělávat se, ale nebylo snadné najít volnou chvíli a prostředky ke vzdělávání, nebo uvolnit dítě do zemědělské školy, protože bylo nepostradatelným pomocníkem v práci: *Za první republiky činilo největší potíže získat zemědělskou mládež do relativně dosti početných zemědělských škol – zely poloprázdnou přes všechnu propagandu a podporu vlivné agrární strany* (TAUBER 1965: 144). Rolník, který před rokem 1945 absolvoval dvouletou hospodářskou školu, přitom patřil zpravidla k nejbohatším a nejvzdělanějším hospodářům, zatímco družstevník se středním odborným vzděláním byl běžnou záležitostí.¹⁶⁷ Osobní motivace venkovanů k dalšímu vzdělávání za socialistické éry však tak přímočará nebyla, neboť jak sociolog na základě průzkumů ze začátku 60. let uvádí, i když si venkované ukládají studijní závazky, plní je velmi nedokonale: *Týkají se většinou účasti v družstevních školách práce a studia zemědělské odborné literatury. Pokud jsme se přesvědčili, vypadá toto studium velmi žalostně, zůstává jen na příslibech. S větší ochotou a také s větším efektem se členové kolektivů brigád socialistické práce zúčastňují tematických exkurzí, které jsou rolníkům pro svou názornost velmi blízké. O formálnosti kulturních závazků svědčí, že skoro nikdy nejsou spojovány s konkrétními potřebami pracoviště. Uzavírají se jen proto, že je na to předpis* (TAUBER 1965: 147). O úpadku snahy o

¹⁶⁷ NOVÝ, Lubomír: Sociální čas a sociální významy. In: *Současná vesnice* 4. Blok, Brno 1978, s. 113.

sebevzdělání svědčí i poznatek, že se sociologové při průzkumech setkávali s nezájmem družstevníků o obvyklé cykly zemědělských přednášek, propagačních akcí nebo hodnotnější literaturu: *Dříve téměř každý vzdělanější rolník odebíral nějaký zemědělský časopis, nyní družstevníci přenechávají sledování zemědělského pokroku funkcionářům.*¹⁶⁸

Mladý venkovan Lojza je příkladným hrdinou. Když mu zemře matka, odmítá svěřit sourozence tetě a chce se o ně postarat sám. Jeho vztah k vesnici a zemědělství přitom zpočátku není nikterak vřelý (*Nebejt mámy a dětí jedu do Ostravy jedna dvě.*) Postupně se však stává hlavním propagátorem novátorských postupů. Přes progresivitu uvažování „novovenkovana“ Lojzy a jeho generačních soupeřů však v Krškově filmu spatřujeme také tradiční kulturní rituály, které se uplatňují i v novém kontextu socialistické vesnice. Láska je ostatně věčná a májka ozdobená šátky dobře poslouží ke sblížení dvou zamilovaných též v rámci družstevní komunity. Mladá účetní svůj šátek Lojzovi nakonec daruje a tím také stvrdí fakt, že zůstat na vsi není pro vzdělanou dívku životní pohanou. Do titulků zaznívá optimistická hudba a zdá se, že budoucnost bude jen krásná.

V *Handlířích* (1963) Zdenka Sirového tak optimistický obraz vesnické komunity nevidíme. Film sice začíná veselou scénou s venkovského bálu, ale nad pódiem se pnoucí nápis *Za socialistický vztah k práci, za čest zemědělce* značí, že jen o zábavu zde nepůjde. Ostatně na bálu družstevníci nejen tancují, nejen si vyprávějí družstevní vtipy, ale také řeší provozně-hospodářské otázky týkající se například krmení dobytka. Omezenost kulturní nabídky glosuje přítomná dívka, která se přistěhovala z města: *...jako tady valčík nebo polka, a pak se diví, že jim mladý z vesnice utíkají. Kulturní revoluce s polkou...* Následuje tedy alespoň přechod na charleston, který uspokojí i rokenrolovou mládež. Skepsi nad stavem vesnické kultury projevuje i zástupce nejstarší generace. Při pohledu na koně jdoucí na jatka děda nostalgicky vzpomene předrevoluční selské jízdy a furiantsky dodá: *Dneska se už lidi v hospodě nervou, dneska už není nic.* Skeptický povzdech nad vývojem venkova z úst příslušníka nejstarší generace odpovídá době vzniku filmu. Sociolog Jan Tauber stav venkovské kultury v 60. letech glosoval takto: *Jestli něco u nás přežívá z minulosti, to je z doby, kdy jedinými zdroji zábav byly vesnické tancovačky a rozptýlení v hospodě, kdy jediným sportem bylo sokolování a jedinou kulturou ochotnické divadlo a později kino a kdy jedinou příležitostí společensky se vyžít byly nejrůznější kulturní a zájmové spolky, pak je to současná nebo dozrívající organizace společenské a kulturně osvětové práce* (TAUBER 1965: 155).

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 157.

Ve filmu *Mezi námi zloději* (1963, r. Vladimír Čech) kultura vesnice končí za zdmi společenské jizby. Střední generace vesničanů je více zaneprázdněna starostmi o materiální zabezpečení, což v případě některých jedinců mimo jiné spočívá v rozkrádání družstevního majetku (účetní: *Hanousková, já vás ty buržoazní přežitky vodnaučím*). Trojice hlavních hrdinů, někdejších vězňů, se tak v honbě za domněle tučným ziskem chopí vedení JZD a snaží se rozkrádání zabránit, aby bylo v budoucnu vůbec ještě z čeho loupit (*Dialekticky vzato, krademe všichni, voni nám, my jim.*) V zájmu ex-kriminálků je, aby kasa JZD byla do roka plná, pročež se z jejich iniciativy rozjíždí také přidružená výroba. Někdejší vězni se dostali do rolí, kdy musí jednat spravedlivě a k pořádku nutit své spolupracovníky. Jejich vděku za převýchovu se přirozeně nedočkají: *Dobry skutky lidi neodpouštěj. Naučils je makat? Naučil. Nechals je krást? Nenechal. Prospělo jim to? Prospělo. Ale špatnej budeš Ty.*

Velký prostor je v tomto filmu věnován prezentaci sedláckého rodu Musilů, který je v rámci venkovské komunity velmi aktivní (*My Musilové jsme odjakživa byli dobrý lidi, majetný.*). Rodina Musilů má na hřbitově velkou hrobku s kaplí, k níž je připevněn i amplion obecního rozhlasu. Musilové tedy ovládli i hlavní vesnický komunikační kanál... Obecní rozhlas svolává schůzi družstva, jehož představenstvo kompletně tvoří členové rodiny. Sedlácký rod je ve filmu prezentován též coby nábožensky založený, byť z kontextu vyplývá, že zcela formálně. Specialitou rodiny je karetní hra nazvaná „boží požehnání“, kterou glosuje Musilovic děda: *Jestli seš věřící, tak se ti nemůže nic stát.* V domácnosti u Musilů visí obrázek Svatého Václava, což je ovšem ve skutečnosti vyobrazení dědečka se svatozáří. Ten samý obraz po obrácení na rub přitom slouží coby hrací pole: *Von dědeček bejval u selský jízdy, jenomže nám to potom nebylo k dobrému, tak sme ho dali předělat. Vono tady původně bylo napsaný: veleben bud' rolník, živitel náš. Ale tak ted' už to taky tak nemůže zůstat, lidi na to poukazujou, tak můj Béd'a chtěl, předělat ho na partyzána, že by tam mohlo bejt napsaný: za vlast, ale už se taky k tomu nedostal.*

Sortiment v hospodě „U Musilů“ je sice omezený, ale hostinská je rázná a na rodinu nehledí (*Ve kšeftě i s příbuznejma jen za hotový.*). Tržba v hospodě je dobrá, ale často tam šidí na kvalitě (vodou „křtěná“ slivovice). Při schůzi JZD se Musilové zastoupení v představenstvu vyjadřují přes své významné pozice dost primitivně a jejich žargon připomíná mluvu agitátorů. Do této „třídně protilehlé“ role je ostatně posouvá i umělé roztleskávání účastníků setkání. Funkce účetního a organizátora v JZD připadla někdejšímu vězňovi a děda Musil varuje, že si tím družstevníci *pletou bič na celej selskej stav*. Navíc se vymezuje vůči „nepřátelskému“ koloritu nové doby: *Dřív sme tady žili jako jedna rodina. On sám, zakládající a nejstarší člen družstva, má přitom doma spíž napěchovanou kradenými*

potravinami. Zatímco členové selského rodu rozkrádají celou obec, výjimkou je mladá Vlasta, která už patří k nové generaci. Slečna se mezi řeči zmíní o Kafkově Zámku (sic!) a o jednom nepoctivci s despektem pronese: *Ten se přifařil k nám do rodiny, našel si svůj životní postoj, tomu bych mohla říkat strejčku.*

Je známo, že zatímco v první etapě kolektivizace, která probíhala do poloviny 50. let, nebylo „třídně žádoucí“, aby ve vedení JZD působili majetnější rolníci, tak v druhé etapě po roce 1956 již toto možné bylo. Účast zkušených hospodářů byla akceptována z praktických důvodů. Členové selských rodů (těch, které se vyhnuly vystěhování z obce) se tak postupně v rámci venkovské komunity dostávali na význačné pozice a ovlivňovali místní dění. I v době reálného socialismu se vesničané mezi sebou dělili na sedláky a ty ostatní, případně na potomky sedláků a potomky těch ostatních. Přes socialistickou výchovu i politiku rovnostářství stavovské dělení vesnického společenstva v tradičnějších regionech stále v povědomí vesničanů trvalo a sehrávalo také jistou úlohu v jejich chování (KANDERT 2004: 172, 173). Selské rodiny si i přes značné postihy, jimiž prošly v 50. letech, udržely význačné postavení i po krizové době právě například účastí ve vedení JZD. Tito lidé pak mohli svými názory ovlivnit vesnické veřejné mínění a celkovou atmosféru v obci. Příslušníci selských rodin měli přitom možnost působit na veřejné mínění nejen formálně, ale také neformální cestou. Pokud například zaváděli nějaké novoty jejich členové, častokrát byly vesnickou komunitou změny přijaty. Ve filmu *Mezi námi zloději* to patrně je, byť s negativní konotací. Pokud ve zmíněném filmu je zhoubná „zlodějská morálka“ vlastní většině družstevníků, její původ je logicky přičítán chování vládnoucího rodu. Morálka zaměstnanců JZD je zde oslabená neúctou ke společnému družstevnímu majetku, která je živena soukromovlastnickým uvažováním Musilů. Do opozice se jim postaví až nově příchozí spoluobčané (ex-vězňové), kteří se pokusí ovládnout pozice ve vedení JZD. Jejich strategie narušení musilovské hegemonie se spoléhá na uplatnění „jemnějších“ forem společenské transformace vesnice. K převýchově vesničanů má posloužit rozvoj kultury. I proto je zřízena společenská jizba. Je v ní umístěna televize, gramofon hrající klasickou hudbu a knihovna vybavená důležitými svazky socialistické literatury (Mičurin, Anna proletářka). Zástupce vedení družstva místní kulturní politiku vysvětluje slovy: *Voni nám nemůžou vyčítat, že jsme lidem nedali kulturu, to by nám utíkalo do města* a účetní si přisazuje poukazem na příhodné roční období: *Zima je v zemědělství obdobím kulturních podniků*. Družstevníkům je zřízením společenské jizby poskytnut veřejný prostor, v němž ovšem platí striktní pravidla. Spontaneita nebyla vítána. Vše muselo být naplánováno a kontrolováno. Jak podotýká Bohuslav Blažek, *pro totalitární pojetí veřejných prostor bylo příznačné, že byly založeny na nedůvěře k lidem a obehnány*

zákazy. Na trávníku se nesmělo sedat nikoli proto, že by to nevydržel, ale proto, že lidé posedávající ve veřejném prostoru na trávníku se často chovají značně neformálně až svobodomyslně (BLAŽEK 2004: 150).

Socialistické družstvo a jeho členové podrobení „etické zkoušce“ byli v komediální nadsázce zobrazeni také ve filmu *Tři chlapi v chalupě* (1963), který podle scénáře Jaroslava Dietla natočil režisér Josef Mach. Celovečerní film byl realizován jako doplněk populárního seriálu, ale oblíbenosti televizních epizod příběhů genderově monolitní rodiny (jediná žena v rodině od svého chotě utekla!) žijící na tuctové české vesnici nedosáhnul.

Nadsázku navozuje hned úvodní scéna, ve které je přiblíženo prostředí příběhu: *Za třemi benzínovými stanicemi a třemi velkými okresy leží ... obec Ouplavice*. Následuje popis venkovského ideálu, v němž se prolíná staročeská atmosféra s výdobytky socialistického hospodářství. Záměrem tvůrců je však jen navození kontrastu se skutečnou realitou vsi, kde se z družstevního krade a pracovní „melouchy“ jsou na denním pořádku. Glosátorem místního dění a prohřešků spoluobčanů je jeden ze tří hrdinných chalupníků – děda (hr. Lubomír Lipský), který vztahy a situace rámcuje svými komentáři: *Jaká je naše strategie na vesnici? Aby všichni měli všechno. A jakou taktikou se k tomu dostaneme? Tím, že nikdo nebude mít nic*. Jeho sebevědomí pohrdající „vševědoudcností“ zástupců mladších generací je přitom bytostné: *Někdo vypadá mladě a uvnitř už je plesnivej ve třicítí. A někdo může v šedesáti začít úplně znova*. Družstevní problémy v příběhu filmu pronikají přímo do domácnosti a sféra osobní se prolíná s veřejnou. Pokud vám dveře nerozrazí traktorista, do oken alespoň nahlédnou družstevnice. Oficiální drobnohled pak poskytne redaktor Zemědělských novin, který se snaží připravit „pravdivou reportáž“ o cestě jednoho JZD k úspěchu v okresní soutěži. *Vo tom, co bude hotový až za rok, se píše už dneska, že už je to hotový*, kriticky dodává děda, a navíc si přisazuje dobovou mediální reflexí: *Tak si teď připadám jako československá tisková kancelář. Taky s křížkem po funuse*.

Film *Tři chlapi v chalupě* vypráví příběh o tom, jak být dobrým vůdcem, protože právě ty stagnující JZD nutně potřebují k tomu, aby nastala kýžená cesta do „družstevního ráje“. Bez skrupulí v tomto směru dodává svému synovi či vnukovi několik odvážných rad i starý glosátor. Kritický osten jeho slov je přitom dobově ostrý: *Na tebe nadávaj, nadávaj a nakonec tě stejně zvolí - Lidi si myslej, že ševcem se člověk musí učit nejmíň tři roky, a hlavou obce nebo státu se může stát přes noc - Na každýho musíš něco vědět - Každý vládce si pro jistotu musí přistavět nějaký ten kriminálek...* Když tři chlapi v chalupě na začátku konzumují *pravej ruskej boršč vylepšenej českou svíčkovou* jako by divákům předkládali recept k úspěchu

místního zemědělství, jež se inspiroval pokrokovými sovětskými metodami rozvinutými českou nápaditostí. Úspěch tohoto principu na závěr stvrzuje příjezd delegace z ministerstva, jehož zástupce oficiálně uzná spravedlivý charakter předsedy, který potvrzuje, že dobrý vůdce dokáže divy i přesto, že materiálu i peněz se v zemědělství dlouhodobě nedostává. To, že předseda JZD pochází z chalupnického a ne ze selského prostředí na, jeho schopnostech nic neubírá. Ty ostatně podědil i nejmladší zástupce rodinné trojice, který zastává pozici předsedy místní organizace ČSM. Zatímco tedy ve filmu *Mezi námi zloději* spatřujeme obraz selského klanu, zde se jedná o klan chalupnický. Potůčkovici chlapi v chalupě jsou přitom na rozdíl od sedláckého rodu Musilů nejpozitivnějšími postavami obce. Oba filmy tak věrně odrážejí „třídní kliše“ ve filmové tvorbě rozvíjené od počátku 50. let.

Ovládnutí kulturní sféry venkova a společenských organizací bylo pro státní moc důležité i z hlediska politického, neboť jak dokládá sociolog Jan Tauber, průzkumy potvrdily, že *kde stranické a lidové orgány dovedly v místních podmínkách prohloubit spojení mezi ekonomikou a kulturou, tím získala jak ekonomika, tak kultura a současně byla posílena i pozice komunistické strany* (TAUBER 1965: 159, 162). Například zřizování menších kulturních zařízení (právě typu společenských jizeb) svépomocí venkovanů bylo efektivní: *Přesvědčili jsme se, že kulturní aktivita, a často i kulturní domy a osvětová zařízení se rodí spíše z iniciativy a z nadšení než z úředního řízení; často se s minimálním kulturním zařízením daly dělat divy* (TAUBER 1965: 155). Od kulturních jizeb se přitom mělo postupně přecházet k větším zařízením, které později spravovaly jednotné kulturní kluby. Ty podle rámcových směrnic školské a kulturní komise organizovaly a koordinovaly společenskou činnost ve sloučené obci. Společenské organizace pak prostě pracovaly jako složky klubu, přičemž zástupci Národní fronty a výrobních závodů (JZD, příp. státního statku nebo místních průmyslových závodů) byli členy výboru klubu.

Po stabilizaci socialistického družstevního systému k rozvoji kulturního života v obcích skutečně docházelo. Jednalo se především o období od poloviny 60. let. Jak je uváděno ke konci následující dekády, ve struktuře výdajů družstevních rodin se projevují tendence, směrem ke kulturnějšímu způsobu života.¹⁶⁹ Združstevnění zbavilo drobného a středního

¹⁶⁹ Výdaje družstevních domácností na kulturní předměty a kulturní zařízení vzrostly v roce 1974 oproti roku 1961 3,2-krát (výdaje dělnických rodin 2,5-krát a výdaje zaměstnaneckých rodin 2,2-krát). Tempo růstu výdajů družstevních rodin bylo tedy ze všech sociálních skupin nejrychlejší. Zatímco v roce 1961 tvořily výdaje družstevních domácností na kulturní předměty jen 61,9 % výdajů dělnických a 39,3 % výdajů zaměstnaneckých rodin, v roce 1974 představovali už 80 % výdajů dělnických a 57,8 % výdajů zaměstnaneckých rodin. Podíl na celkové výdajové struktuře družstevních rodin oproti roku 1961 stoupl ze 4,8 % na 5,7 %, přičemž u ostatních

rolníka časově neomezené práce a postupně vytvářelo „průmyslový“ či „městský“ systém pracovní doby. Rostoucí životní úroveň a zkracování pracovní doby vytvořilo předpoklady, aby se členové JZD mohli podle svých zájmů podílet na kulturní a společenské činnosti v obcích: *Plány společenského a sociálního rozvoje členů JZD neobsahovaly jen kulturní aktivity nebo známé rekreační zájezdy, ale třeba i různé druhy péče o důchodce. Badatelé o kolektivizaci v socialistických státech docházejí k závěru, že koncentrace půdy a velká investiční pomoc státu podporovaly u členů JZD bohatší a rozvinutější život, než byl život závislého rolnictva v předválečném období* (JANČÁŘ 2011:61).

Hlavním činitelem, který snižoval rozsah volného času venkovského obyvatelstva v éře socialismu, nebyla vlastní pracovní doba, nýbrž vlastnictví domácího hospodářství. Jemu věnoval družstevník až dvacet procent denního nepracovního času, zatímco městské obyvatelstvo takové aktivity prakticky neznalo. Zatímco ve městech byl volný čas převážně pojímán jako hodnota „sám o sobě“, na venkově měl stále do určité míry příchut' zahálky. V celkovém rozsahu volného času obyvatel z kolektivizovaných vesnic zaujímal prostý pasivní odpočinek vyšší podíl než u obyvatel měst: *Venkov například sleduje víc televizi než město, naopak méně čte, věnuje se sebevzdělávání, koníčkům, sportu. Venkovský obyvatel je ve svém volném čase méně osamocený než obyvatel města - jinými slovy se na venkově zachovávají prvky vyšší kolektivnosti trávení volného času.*¹⁷⁰

3.13 Poučené obrazy folkloru

Filmy s venkovskou tematikou, které byly realizovány v první polovině 60. let, měly povětšinou prezentovat završenou kolektivizaci jako úspěšný hospodářský a společenský proces. Realita byla ovšem jiná, a materiálně podvyživený venkov se až do poloviny 60. let potýkal s řadou problémů (ŠTROUGAL 2009: 85, 87). Životní úroveň venkovanů se stabilizovala a začala růst až o několik let později díky odklonu státu od jednostranné podpory těžkého průmyslu. Pokud jde o společenské vztahy, situace byla ještě složitější. Oběti kolektivizace stále žily mezi jejími strůjci a křivdy minulosti tak zůstávaly nezahlazeny. Většina venkovské komunity se však s nastalým stavem smířila a výsledek kolektivizačního procesu nakonec přijala. Už během 60. let se proto kulturní život venkovanů začal přirozeně rozvíjet. Ústup však přechodně nastal v oblasti tradiční lidové kultury, která byla během předcházející dekády protežována, ba často zneužívána k propagandistickým účelům či jako

skupin obyvatel zaznamenal dokonce mírný pokles In: ZATKALÍKOVÁ, Anna: Rast životnej úrovne dedinského obyvateľstva a zmeny v jeho spôsobe života. In: *Současná vesnice* 4. Blok, Brno 1978, s. 203.

¹⁷⁰ PÁCL, Pavel: Sbližování města a venkova z hlediska volného času. In: *Současná vesnice* 4. Blok, Brno: 1978, s. 206.

efektní barevná zástěrka násilných aktů kolektivizace. Jak však podotýká Luboš Ptáček, úpadek folkloru by nastal i bez podpory totalitárního režimu, neboť globalizovaný pokrok by se v menší míře prosadil i za železnou oponou. Folklor by se stal méně či více kultivovanou oblastí menšinové zábavy a turistickou komerční atrakcí. Propagace folkloru v 50. letech tedy v tomto ohledu civilizačním tendencím nezabránila, jen přispěla k mnohem větší vulgarizaci a zároveň k poměrně masové nechuti vůči oficiálně propagované kultuře. Dle badatele však ono „zmrtvolnění“ zasáhlo i další oblasti společnosti, což dokládá například snímek *Každý den odvahu* (1964, r. Evald Schorm), kde je folklor tradiční pouze nahrazen vystoupením zájezdového varieté, jež představuje pouze pokleslou formu městské zábavy importované na venkov (PTÁČEK.¹⁷¹ Postavení folkloru v 60. letech dobře demonstruje širší proměnu společnosti, jež byla přesycena ideologickou indoktrinací předchozí dekády a upřednostňovala konzumní způsob života charakterizovaný populární kulturou. Lidové tradice se tak vytrácely či případně transformovaly nejen díky pokračující modernizaci vesnice, nástupu televize, ale též díky averzi veřejnosti, jež si folklor spojovala především s propagandou ideologie.¹⁷²

Úpadek folkloru v 60. letech zachycuje především dokumentárně stylizovaný film *Moravská Hellas* (1963, r. Karel Vachek), který v satirické, či poněkud jízlivé zkratce reflektuje nejen způsoby prezentace lidové kultury, ale především stav společnosti, která tuto kulturu vytváří. Její pokrytecká tvář, která zneužití folkloru komunistickým režimem přihlíží nebo mu ochotně sekunduje, se vyjevuje na platformě „zkonzumnění“ strážnických slavností. Provokativní reportérská dvojice, kterou ztvárnili bratři Saudkovi, mapuje „krajinu“ slováckého folkloru a zpovídá jedince, kteří se v ní pohybují a více či méně se (ne)kriticky podílejí na způsobu prezentace lidových tradic. Je přitom zjevné, že většina vystupujících se přitom neocitá v souvislosti s folklorem před kamerou a mikrofonem poprvé. Uplatňují naučené vzorce a neuvědomující se změnu rámce společenského kontextu, jenž je ovlivněn přicházející vlnou populárnější kultury šířené tranzistorovými rádii. Do areálu strážnických slavností mládež už nejezdí jen za regionálními tanci a zpěvy, rušno je hlavně u stánků s alkoholem.

O několik let později ve filmu *Žert* (1968, r. Jaromil Jireš) sledujeme pozdní fázi tohoto úpadku. Vztah mladé generace k lidové kultuře se zde dá nazvat přímočaře ignorantským. V působivé scéně pohoršení členů cimbálové kapely nad nezájmem rokenrolové mládeže, divák

¹⁷¹ PTÁČEK, Luboš: *Země, region nebo provincie? Morava ve filmu*, s. 26, 27.

¹⁷² *Obrazy (z) kolektivizace*, Multimediální vzdělávací DVD, Metodický list Jízda králů, ÚSTR 2011.

názorně sleduje, kam dříve na piedestal stavěný folklor dospěl v čase rozpadu společenského jara. Přetvářka režimní kulturní politiky 50. let se příkladně zrcadlí v postojích vysokoškolského pedagoga a někdejšího svazáka Zemánka (Luděk Munzar), který si vedle politické práce na fakultě v revolučních časech oblékal na Prvního máje lidový kroj. Po letech pak v civilu navštíví Jízdu králů a před spolužákem, kterému vědomě ublížil, glosuje hříchy minulosti: *Všecky tyhle průvody, tydle písne, jásoť, to byla zeď, za kterou se zavíraly, odsuzovaly, popravovaly nevinný lidi. Žili sme ve věznici, kde na balkónech hrály kapely.* Jak povýšeně praví, do venkovské „díry“ přijíždí rovnou z přednášky. K minulosti přitom přistupuje s (bezpečnou) rezervou. Jeho aktuální náklonnost má hlavně „nevědoucí“ mladá generace, kterou zosobňuje jeho bezstarostná družka (Zemánek: *Já je mám rád proto, že jsou jiný. My jsme chtěli spasit svět a oni se staraj sami o sebe.*)

Kritickou interpretaci úpadku lidové kultury zachycuje také film *Deváté jméno* (1963, r. Jiří Sequens), v němž hlavní hrdina Ivan (Ota Sklenčka) přijíždí z města do rodné slovácké obce. Ta se během let značně proměnila, nejen materiálně. Ve vsi staví školu a o důsledcích kolektivizace tajuplně svědčí pouze zmínka o zbourání místního „Dlabalova gruntu“, který dle Ivanovy matky *Jenom přinesl vesnici neštěstí.* Zarmoucený je také Ivanův kamarád, který dle svých slov *měl bejt předsedou družstva a ani se neoženil.* Že leďacos je jinak, než si někteří představovali, potvrzuje sekvence z vinného sklepa, kde opilci buď nevkusně zpívají, nebo jim řve do uší tranzistorák (Ivan: *Kam vlastně patříte? Tady se vždycky zpívalo. To už ste zapomněli, co?*). Duševní bolest danou ztrátou minulých „jistot“ proto hrdina filmu přebíjí osobní nostalgií. Jeho zpověď nás přenáší do charakterově zcela odlišné doby, ve které „bejval klid“: *Stejně Jožine tady doma, tady je mi nejlíp. Pamatuješ ještě, jak strýc vozýval hnůj na vinohrad. Já sedával vždycky na kozlíku a taky s tetou chodíval natírat kapličky před procesím.* Ivanův svět se však nenávratně změnil. Vinné sklepy se noří do tmy a v dálce odbíjejí kostelní zvony coby symbol ztraceného času.

3.14 Civilismus socialistické vesnice

Podstatnou položku ve skupině filmů reflektujících poválečné pětadvacetiletí na venkově představuje dílo režiséra Ladislava Helgeho. Jeho význam je průkopnický v tom, že uplatňuje reformě-kritický narativ, který byl v české kinematografii využíván po roce 1956 a poté především v druhé polovině 60. let. Budovatelská perspektiva (mnohými tvůrci nadále dobrovolně volená) je u Helgeho nahrazena perspektivou občansko-kritickou, sice oddanou vizi socialistického venkova, ovšem odkrývající řadu negativních aspektů jeho revoluční proměny. Už Helgeho celovečerní debut *Škola otců* (1957), odehrávající se v malém

příhraničním městečku, odhaluje problém nejen materiální zanedbanosti nejen periferních oblastí státu. Všechny tři stěžejní filmy (*Škola otců*, *Velká samota*, *Stud*) Ladislav Helge realizoval na Mikulovsku. Tento prostor mu posloužil ke konkrétnímu zhmotnění místa postiženého úpadkem – místa, jež se vzpíralo univerzálnímu chronotopu venkovské idyly (PTÁČEK 2000: 36). Prvky regionální nostalgie, jak je můžeme například vnímat v tvorbě režiséra Jasného, v Helgeho civilistních filmech přitom nenajdeme. Ostatně na rozdíl od Moravana Vojtěcha Jasného je Helge pražským rodákem. Všechny uvedené Helgeho filmy centrum státu lokačně pomíjejí a jejich příběhy se odehrávají buď na vesnici, nebo nejvýš v okresním městě.¹⁷³ Na rozdíl od Jasného, Schorma či Procházky s Kachyňou Helge zcela pomíjí náboženský obraz českého venkova. Křesťanství se v jeho filmech zpřítomňuje pouze ve sporých koloritních záběrech na venkovský kostel nebo panorama historického města, jež je obdařeno církevními památkami. V tomto se asi nejzřetelněji odráží ideové myšlení tvůrce, pro nějž byla tradiční vesnice něčím překonaným a kolektivizace byla problémová ne sama o sobě, ale ve způsobu, jakým byla aplikována. Ladislav Helge byl socialistickým tvůrcem bez toho, aby toto označení jeho dílo jakkoliv dehonestovalo. On nastoupené cestě socialistické společnosti upřímně věřil a ještě upřímněji kritizoval to negativní, co ji provázelo.

Na základě příběhu učitele konfrontovaného s morálním úpadkem řadové základní školy tvůrce ve *Škole otců* zobrazuje realitu do té doby v kinech nevidanou, a to způsobem otevřeným svobodnější divácké recepci. Po letech, kdy byly tuzemským divákům předváděny téměř výhradně pseudorealistické šablony diktující jediný možný výklad skutečnosti, zaujala v případě Helgeho debutu otevřenost jeho struktury předpokládající diváckou účast (BILÍK 2011: 32). Uvědomění, že by umělecké dílo mohlo opět vybízet k samostatnému uvažování, bylo tak možno považovat za akt očisty kinematografie. *Škola otců* dobové obecenstvo i kritiku zaujala nejen nepříkrášlenými obrazy ušpiněné periferie a atmosférou beznaděje, ona především nastolila téma etického boje hrdiny proti systému, který byl přes pozitivní proklamace politických vládců v mnoha ohledech zdeformovaný.

Jestliže se ve *Škole otců* charakterní pedagog staví vůči nespravedlnosti v rámci školního kolektivu, následující Helgeho dílo, snímek *Velká samota* (1959), je filmovým dramatem muže, který se dostává do střetu s celou vesnicí. Byl-li debut obrazem kladného socialistického hrdiny v patové situaci, ve *Velké samotě* je zpochybněna životaschopnost

¹⁷³ Více k tématu vztahu centra a periferie v české kinematografii z pohledu dramaturgických směrnic věnuje Ivan Klimeš v konferenčním příspěvku Centrum a periferie. In: *Zlatá šedesátá. Česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a... zklamání*. Materiály z konference 16. – 18. června 1999, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2000, s. 250. – 259.

samotného modelu komunismu. Název filmu v tomto případě kopíruje jméno jihomoravské pohraniční obce, v níž se příběh odehrává, a zároveň je i symbolickým označením duševního stavu, do kterého se hlavní protagonista dostane.¹⁷⁴

Ministerský úředník Martin Souček (Július Pántik) přijíždí do rodné obce po dlouhé době. Zatímco před lety ji jako úspěšný předseda opouštěl vzkvétající, teď kráčí zanedbanými poli a zjišťuje, že ledacos se změnilo (*To není vinica, to je hřbitov.*)¹⁷⁵ Otřesen tímto poznatkem se proto pouští do boje s rozbujelou ledabylostí. Svému cíli podřizuje vše: vzdává se dráhy úspěšného politika, obětuje lásku snoubenky i přátelský vztah s budoucím tchánem. Vedení družstva přebírá do svých otěží a direktivním nátlakem se snaží aktivizovat demoralizované družstevníky. Jestliže však na začátku jedná s pocitem příkladného vůdce, nakonec upadá do pozice zatrpklého samotáře. Ve svém zápase sice dospěje k opětovné prosperitě družstva, ale jinak přijde o všechno: o přátele i důvěru komunity: *Být sám mezi vlastními lidmi, to je strašná tíha*, svěřuje se matce.

Příběh končí dodatečně natočenou scénou, v níž vesničané přicházejí před Pánkův dům, aby se usmířili. Dotočení závěrečné scény si vynutily stranické kruhy až po dokončení filmu. Byl to důkaz, že v období zostřené cenzury vyvolával existencialismus filmových postav podrážděnou reakci ideologů. Krize hlavního hrdiny byla vnímána jako napadení teze o prvotnosti sociální základny v životě člověka. Vždyť materiálně zaopatřený funkcionář nemohl vnitřně trpět, být odloučen od kolektivu a nadto podlehnout alkoholu! Rizika (ne)přijetí takového pojetí ústřední postavy si uvědomoval i autor předlohy Ivan Kříž, který již před psaním scénáře v korespondenci s barrandovskou dramaturgií podotýkal, že určitě nechce obhajovat, nebo dokonce glorifikovat opilství.¹⁷⁶ Snad z obavy o nepřijetí takového pojetí příběhu, jeho původní verze ono smířující finále obsahovala. V synopsi stejně jako v oficiální verzi filmu se Martin Souček s vesničany také setkává a dochází k optimistickému smíření: *Pak přišli družstevníci. Byl připraven, že bude platit, nečekal ohledy a slitování – sám je neměl, když tenkrát přišel mezi ně, pyšný a necitelný k jejich zoufalství. Ale oni ho nepřišli soudit. Přišli mu říct, že vědí, co je to lidská bída a velká samota. Přišli mu říct, že*

¹⁷⁴ Scénář vznikl přímo na místě, do něhož byl příběh filmu situován, aby tak bylo dosaženo maximálního porozumění prostředí a ve výsledku věrnosti díla reálnému životu. Jako odborní poradci byli Helgemu doporučení předsedové JZD v Bulharech a Pavlově, jejichž družstva prodělala podobné zvraty, jaké jsou popsány ve scénáři. Realistickou tvářnost filmu mělo dotvořit obsazení pavlovských vesničanů do vedlejších rolí. Viz: Petr Bilík, Ladislav Helge. *Cesta za občanským filmem*, s. 41, 42.

¹⁷⁵ Vinice zobrazená ve filmu byla výsledkem aranžérské práce architekta. V době natáčení pěstování vinné révy v pavlovském JZD naopak vzkvétalo a celému družstvu náležejícímu do kategorie IV. typu se dařilo. Za pracovní jednotku bylo vysoce nadstandardních 41 Kčs. Viz: BILÍK Petr – HELGE Ladislav: *Cesta za občanským filmem*, s. 44 (pozn. 8).

¹⁷⁶ *Archiv Barrandov Studio a.s.*, Sběrka Barrandov historie, materiály k filmu *Velká samota*, korespondence, zpráva Ivana Kříže o zaslání objednané synopse, 31. července 1957.

*člověku se všechno lépe snáší dohromady s lidmi, i žal i štěstí – i víno, že člověku lépe chutná, napije-li se s radostí a mezi přáteli. A všem se v té chvíli zdálo, že družstevní vinobraní ve velké samotě bude v tu chvíli velkým svátkem.*¹⁷⁷

Původní režisérská verze filmu tento konec - jež můžeme považovat za úlitbu zostřené cenzuře – neobsahovala. Ladislav Helge ho zařadil ex post. I po roce 1989 přitom byla *Velká samota* uváděna s dodatečně dotočenou scénou. Její účelové vystřížení režisér vylučoval: *To ne. Šlo by to udělat možná tak, že by před závěrečnou scénou došlo k přerušení filmu, a já nebo dramaturg bychom vše vysvětlili. To se mi ale zdá hloupé. Film jsem proto nechal v takovém stavu, jak byl natočen. Já za něj odpovídám i s tím závěrečným paskvilem. To mi nikdo neodpáře a já si nechci dělat dodatečné alibi. Režisér odpovídá za všechno, i za to, co zavinili jiní.*¹⁷⁸

Dobový recenzent Gustav Franci napsal, že Helgeho dílo je dramatem individuálním, a nikoliv kolektivním, přičemž v tomto způsobu uchopení látky spatřoval zásadní omezení.¹⁷⁹ S daným tvrzením lze polemizovat. Film se sice zaměřuje na osud jednoho člověka, ale skrz něj zabírá širší společenské souvislosti. Především v rozporu motivace Součka a ostatních družstevníků je možné vysledovat protikladnost cílů tehdejší vysoké politiky a tužeb obyčejných lidí. Zatímco totalitní systém vycházel z umělých konstrukcí neberoucích v potaz přirozený stav věcí, chování vesnické komunity bylo pragmatictější. Ztráta přímé vázanosti k půdě jednoduše vedla ke ztrátě motivace ji obhospodařovat. Protikladnost postav předsedy Součka a sedláka Malce je toho důkazem. Ač oba komunisté, každý z nich chápe svou proletářskou roli zcela jinak. Zatímco Souček se otevřeně prezentuje jako oddaný zastánce kolektivizace, Malec je tvrdošíjným obhájcem vlastního gruntu (*Třicet let jsem čekal na vlastní půdu...*) Postava zapřísáhlého soukromníka a přitom zakladatele místní komunistické organizace (sic!) se zcela vymykala ze zavedených figurálních schémat. Fakt mentální vázanosti k pozemkovému vlastnictví i mezi členy KSČ nebyl v dřívějších venkovských filmech vůbec traktován a Helge tímto prolomil významné ideové tabu.

Funkcionář Souček je naproti tomu ukázkovým „člověkem doby“, obětavcem, který pozitivní vize bez skrupulí nadřazuje negativům provázejícím její realizaci. Proto bojuje o veřejné blaho i za cenu vlastního soukromí s neochvějnou představou, že nakonec i ze skeptické snoubenky dokáže udělat „nového člověka“. Proto striktně nařídí vystěhovat z obce rodinu družstevníka usvědčeného z krádeže a se slovy *Vyřešit po sousedsku to nejde, sme*

¹⁷⁷ Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka Barrandov historie, materiály k filmu *Velká samota*, synopse.

¹⁷⁸ Rozhovor Petra Slintáka s Ladislavem Helgem, Praha, 30. července 2002.

¹⁷⁹ FRANCL, Gustav: Dramatický obraz ze současného vesnického života. *Lidová demokracie*, 10. 1. 1960.

komunisti a ne spolek baráčníků, odmítá jakýkoliv kompromis. Věta *Zostal sem tady, abych pomohl ľudom, abych jim vrátil víru*, Součkovu ztotožnění s rolí „apoštola socialismu“ proklamativně stvrzuje. Problém je obsažen v otázce, z jakého popudu jedná? Motivace jeho činů je dána pouze důvěrou ve spásnost ideje, k níž se přimknul, a ne reálnou potřebou kolektivu, který se snaží usměrnit. Otázku, co vedlo ke ztrátě víry vesničanů ve společné hospodaření, si totiž neklade. JZD je v očích ostatních nechtěným dítětem, na němž si předseda vybudoval politickou kariéru. *Ty jsi komunista. Nám chutná víno, ty nepiješ*, obrací se jeden z družstevníků k předsedovi a zároveň tímto obrazně poukazuje na propast, která jej dělí od ostatních. Samota a deprivace dopadají jak na něj, tak i na zbytek obce (*Ludé sú otrávení, na nic nevěrá.*). Lidé se nedokázali v nových podmínkách připoutat k zemi a zůstali odtrženi od „pupeční šňůry“, která jim dávala smysl života. Absence vazby k půdě a lokalitě (*Jsme tu na konci světa...*) je však v tomto případě dána též sociální strukturou obyvatel pohraničního kraje.

Velká samota je zjevně dosídlená obec, a tak může zaujmout užití některých prvků lidové kultury (hudby a písní) v syžetu filmu. V jihomoravském pohraničí po odsunu německého obyvatelstva logicky došlo k vytvoření kulturního vakua. To ovšem bylo částečně zaceleno venkovany, kteří se přistěhovali z folklorně pestré oblasti moravského Slovácka. Texty písní zaznívající v průběhu filmu (scéna pláče Součkovy snoubenky je například podkreslena melancholickým zpěvem svatebčanek) tak nemusí působit v kontextu dosídleného pohraničního prostoru zcela nepatřičně. Ostatně potvrzují to také fakta z pozdějšího etnografického výzkumu:

*Jako obecnější tendence se ukázalo přejímání obyčejů skupiny, která v osídlenecké jednotce byla početně silná a kulturně přitažlivá, snadněji se adaptovala v novém prostředí a stala se pro ostatní sociálním vzorem. Tuto dominantní skupinu, která plnila ve sbližování obyvatelstva jednotící úlohu, představují v obcích na Mikulovsku osídlenci ze Slovácka. Ve srovnání s ostatními projevíli průbojnost v uplatnění přinesených obyčejů, z nichž mnohé vytvořily základ nové lokální tradice. (...) Obyčeje a slavnosti roku plnily v průběhu kulturního vyrovnávání jihomoravských obcí pozitivní úlohu. Staly se přirozenou základnou navazování kontaktů mezi lidmi, napomáhaly vzniku kvalitativně nových sociálních vazeb.*¹⁸⁰

Přitom, jak si všímá Luboš Ptáček, Helgeho pohled zůstává v rovině obrazu lidové kultury spíše civilně strohý. Téměř úzkostlivě se vyhýbá umělému obrazu Moravy jako země nasáklé lidovou folklorností, tak jak byla prezentována ve filmech 50. let. Tvůrce zbavil své

¹⁸⁰ VEČERKOVÁ, Eva: Tradiční formy společenského života v procesu integrace vesnice jihomoravského pohraničí. In: *Současná vesnice 4*. Blok, Brno 1978, s. 156.

filmy ornamentálního. Náhodné folklorní prvky však nepotlačuje, v takovém okamžiku nechává „promlouvat“ současnost: například stařenka ve *Studu* je na úřadě oblečena do typického všedního obleku, který má společný základ s ornamentalisticky zdobným slavnostním krojem (PTÁČEK 2000: 37).

Tvůrcům *Velké samoty* nešlo o přesnou etnografickou reflexi sledované lokality; stěžejní zde bylo drama odehrávající se ve vztahu hlavní postavy a zbytku obce. Důležitá hodnota Helgeho snímku tkví v něčem jiném než v dokumentární věrohodnosti zachycení pohraničního kraje. Řekl bych, že je obsažena především ve schopnosti nahlédnout praktiky jednání vysoké politiky prostřednictvím osudů jejího odchovance. Právě proto film vyvolal kontroverzní reakce. Zobrazil komunistického funkcionáře krácejícího za vysněným ideálem, zároveň však upozornil na úskalí této cesty. Jeho umanutost končící odporem společnosti jako by odkrývala tvář revolučních praktik typických pro éru stalinismu začátku 50. let. Naturalistický obraz upadající pohraniční obce, s rozbitými cestami, oprýskanými domy a družstevníky, kteří spíš než motyku drží v ruce demižony s vínem, měl hodně daleko k typickým zpravodajským šotům o vzorně fungujících JZD. Recenzent Antonín Malina filmu vytkl fakt, že *dnešek a budoucnost zde spíše tušíme pod nánosem přílišné chmury, bláta a dešťů*¹⁸¹, z čehož lze usuzovat, že od snímků s podobnou tematikou očekával více optimismu. Obraz opuštěného předsedy – straníka, od něhož se odvrátila takřka celá obec, byl na konci 50. let ještě nepřijatelný.

Podle Petra Bilíka byl díky filmu *Velká samota* ustaven nový typ hrdiny. Souček a koneckonců nejen on se stává personifikací rozkolu mezi vedením země a jejími řadovými občany, mezi stranou a členskou základnou, mezi byrokratickou teorií a životní praxí. Už tu není pouze komunista vykreslený jako kladná postava s přísnými rysy, který vede svůj lid ke štěstí. Vidíme tu jednání stranických či družstevních funkcionářů, jejichž představy se rozcházejí nejen s realitou, ale i s míněním většiny. Brzy po vzniku Helgeho filmu se přitom Součkův lidský typ rozvine do podoby dogmatického egoisty, který své ideály prosazuje všemi prostředky jen proto, aby vítězil a přežíval. Režisér Štěpán Skalský jej vymodeloval v souladu s fyziognomií Jana Kačera v roli okresního funkcionáře ve filmu *Cesta hlubokým lesem* (1963). Řada podobně laděných postav kulminuje ve *Studu* právě Pántikovým Pánkem, vlastně Součkem po deseti letech. Jinou variaci na nebezpečnou aparátnickou figuru představuje již zmíněný Munzarův Pavel Zemánek v *Žertu* nebo Somrův Devera ze *Smuteční slavnosti* (BILÍK 2011: 54).

¹⁸¹ MALINA, Antonín: Filmové drama o kolektivizaci naší vesnice. *Obrana lidu*, 14.1.1960, č. 12, s.5.

Helgeho snímek na události banskobystrické přehlídky československého filmu doplatil poněkud nestandardně. Nebyl sice ideologickými katy zatracen, ale dostalo se mu myšlenkového zmrzačení. To, že varující vykřičník byl nahrazen smířlivou tečkou, samozřejmě ovlivnilo vyznění závěru díla. Kritická podstata filmu, jehož forma by se dala nazvat socialistickým existencialismem, však zůstala zachována. Jako vůbec první vskutku moderní drama z vesnice dílo vyvolalo bouřlivou reakci ze strany diváků i odborného tisku. Svým pojetím realismu a položením závažných politických otázek provokovalo ke střetům, které lze dnes počítat k význačným aktům tehdejšího sporu ideologického pojetí kultury s osvobozujícím se tvůrčím vyjádřením (BILÍK 2011: 43).

Ladislav Helge ve *Škole otců* i ve *Velké samotě* vyslovil pochybnosti o nastoleném směřování společnosti. Kritizoval dílčí omyly, selhání jednotlivce nebo lokálního kolektivu, a to proto, že taková kritika se mohla jevit přijatelnější. Politická odpovědnost tímto nepadala na chybující centrální aparát, ale na neuvědomělé funkcionáře či řadové občany periferie. I tak byly oba filmy pro dogmatictější zástupce politického aparátu nepřijatelné. Helge totiž anticipoval chování některých funkcionářů. Z hrdinů *Školy otců* a *Velké samoty* vyzařuje odhodlání vůdců Pražského jara, a hrdina filmu *Stud* předurčuje zbabělost a alibismus následující normalizace. Jak vyvozuje Luboš Ptáček, logické vyústění Helgeho další tvorby by znamenalo zaujetí otevřené protisocialistické pozice (PTÁČEK 2000: 44).

Obsah Helgeho snímků je přitom v rozporu nejen s tezemi agitačních filmů 50. let, ale také s tradičnějším obrazem českého a moravského venkova. Ten se zakládal na realistickém modelu s tematizovanými rodovými a sociálními spory, anebo byl slepen po vzoru frašky s rázovitými figurami (např. *Farářův konec* Evalda Schorma). Nad pojetím vesnického dramatu se Ladislav Helge zamýšlel například při setkání s filmovým kritikem Janem Žalmanem, které proběhlo během natáčení *Velké samoty* v Mikulově. Jeho úvaha si zaslouží obsáhlejší citaci:

S čím je největší potíž...? říká Ladislav Helge. S hledáním nového pojetí vesnického dramatu. To platí nejenom pro literární přípravu, ale i pro režii, především pro vedení herců. Taková Maryša nebo Naši furianti nebo Její pastorkyňa zůstávají pro nás v uměleckém smyslu sice velkými vzory, ale současně jsou to překonané včerejší kategorie. Touhle cestou jít nemůžeme, nechceme-li přešlapovat na místě. A tak, mám-li to říci učeněji, pohybujeme se mezi protiklady: na jedné straně pokukujeme po Maryše, po její umělecké velikosti a hloubce – na druhé straně bojujeme proti tradicionalistickému pojetí vesnického dramatu, daného právě tou Maryšou.

V čem vidíte hlavní nebezpečí, když mluvíte o tradicionalistickém pojetí vesnického dramatu? V tom, že bych ukazoval vesnici jako do sebe uzavřený svět, izolovaný od ostatního společenského proudění. Tak to vidíme v Maryše a tak to odpovídalo i tehdejší skutečnosti. Z jakých konfliktů se živilo včerejší vesnické drama? Z třídního antagonismu mezi vesnickým boháčem a chudákem, ze zločinu či násilí vyvolávaných hladem po půdě či po majetku – a v podstatě dost, to bylo všechno. Co se dělo dál za humny, ve městech, v průmyslových oblastech či ve veřejném životě, to doléhalo do vsi leda jako velmi vzdálené šumění a do vesnických dramát už ani tohle šumění neproniklo. Kdežto dnes...? Vesnice vystoupila ze své izolace, přiblížila se k nám o stejný kus jako my k ní, stojí v samém centru politického zájmu, zkrátka celý život dnešní vesnice je těsně spjat s celkovým stavem i vývojem společnosti. Co se tedy dá pořídit s tradičním pojetím?

Nic, máte pravdu. Mezi jiným je tohle taky důvod, proč máme tak málo vesnických látek. Ovšem. Riziko neúspěchu je tu totiž větší než u kteréhokoliv jiného žánru. Celý náš život se dnes mění, ale nikde ten proces neprobíhá tak rychle jako na vesnici. (...) Jak máme tenhle prudký, proměnlivý a složitý vývoj v uměleckém díle fixovat? Vždyť i teď, zatím co filmujeme, pozorujeme, jak se nám vesnice doslova mění před očima, jak se tu lidé učí socialismu, jak jedni padají a druzí rostou, takže co platí dnes, zítra už neplatí a co bude zítra, bude pozítří překonané. Jak máme tenhle život v pohybu zachytit, abychom v době, kdy film vyjde, nelhali nebo přinejmenším neposílali do premiéry starou veteš? To je nejsvízelnější problém, s jakým se potýkáme, a který se pokoušíme zvládnout tak poctivě, jak jen dovedeme.¹⁸²

Civilismus Helgeho filmů odmítající tradiční šablony vykreslení venkovského prostředí se odráží v různých aspektech. Filmový historik Luboš Ptáček si všímá, že Helge v popisu vesnické reality ignoruje rytmus křesťanských svátků i komunistických manifestací. Mnohem důležitější jsou pro něj individuální události (svatby, dožínky, předání čestné standardy). Všední koloběh budovatelského úsilí 50. let ve *Velké samotě* charakterizuje absence volného dne, venkovská svatba zastihuje předsedu s učitelem nad účty a víkend jakoby mimoděk vypadává i ze *Školy otců*. Zdůraznění svátečních chvil venkovských dělníků ve filmu *Bez svatozáře* však už reformě odráží zvolnění nesmyslného údernického tempa. Každé postavě je dopřáno právo na odpočinek či individuálního koníčka. Naopak poměrně tradiční jsou u Helgeho genderové šablony. I když by jeho filmy měly zachytit emancipované ženy v socialistické společnosti, jeho hrdinky mají spíše tradičnější modelaci. Učitelka ze *Školy*

¹⁸² ŽALMAN, Jan: Vesnické drama hledá nové cesty. *Kino*, 1959, č. 14 (9. 7.), s. 217.

otců představuje ideál katolické cudnosti, Blanka z *Velké samoty* se zase nedokáže vymanit z údělu pasivní mučednice. Naopak „teoreticky příkladná“ žena okresního tajemníka ztělesňuje hřích socialistické pýchy. Emancipovanou a morálně integrální postavou je až dívka ve *Studu*, která odmítne naplnit tužby otce funkcionáře a nepřijme protekční umístěnkou do „jeho“ okresu (PTÁČEK 2000: 38, 40).

Právě filmem *Stud* (1967), natočeným opět podle námětu Ivana Kříže, se režisér navrátil nejen do prostředí jihomoravského venkova, ale navázal také na specifickou estetiku, jíž si jeho díla získala přízvisko filmové publicistiky. Helgeho stěžejní filmy vždy pojila forma pevných kontur a střízlivé analýzy. Filmový kritik Jaroslav Boček způsob jeho režie označil za tradiční s tím, že jakási „těžkopádnost je organickou součástí solidního, úporného až asketického zápasu s látkou, kdy nechce filmem bavit a dojímat, ale především vyprávět a možná i trochu kázat“.¹⁸ *Stud*, který svou ideou v leccems předpověděl důvody propuknutí Pražského jara, to potvrzoval. Zachycoval totiž společenský jev, kdy se někdejší průkopníci společenského pohybu pevně usadili na svých funkcionářských místech a se sebevědomou nehybností znemožňovali zásadnější změny.

Jde o dílo, které nejen autorem námětu, prostředím, ale i hlavní postavou (opět v podání slovenského herce Júlia Pántika) přímo navazuje na *Velkou samotu*. Jak uvádí Helgeho životopisec Petr Bilík, film se natáčel v Mikulově a tamní stranický výbor si nejdříve vyžádal jeho scénář. Po jeho prostudování byla ze strany místních funkcionářů vyjádřena obava, že filmové dílo poškodí pověst strany a mikulovský zámek vyvolá asociace s Pražským hradem. Situaci pomohla vyřešit až diskuse činovníků s tvůrci, kterým se podařilo autorský záměr vysvětlit (BILÍK 2011: 106).

Hrdinou je tajemník okresního výboru - muž, jenž je tak pevně spojen se systémem, kterému sloužil, že s jeho rozkladem se nutně rozpadá i sám.¹⁸³ Předseda blízkého vesnického JZD, jeho chráněncem, byl obviněn ze znásilnění dívky a rozkrádání státního majetku. Následná cesta do postižené vesnice tato fakta potvrzuje. Tajemník má před sebou obraz obce se zatrpklými lidmi, kteří přiznávají, že zdejší úspěch byl vykoupen ztrátou soudnosti, že metody byly svěceny cílem a místo poctivé práce družstvo vzkvétalo spíše díky machinacím zatčeného předsedy.

Ve svém posledním filmu jako by chtěl Helge odpovědět na to, co z donucení neřekl ve *Velké samotě*. V ní se měl na závěr funkcionář rozplakat. Závěrečné smíření předsedy

¹⁸³ CIESLAR, Jiří: *Stud – návrat Ladislava Helgeho. Scéna*, 1990, roč. 15, č. 4, s. 7.

s vesničany však vyloučilo rozhršení a tvůrce již nemohl naznačit, na čí straně vlastně byla pravda – kdo byl vítězem a kdo poraženým. Po dlouhé názorové odloučenosti předsedy a zbytku obce přišlo náhlé obrácení, v němž byly nelogicky obětovány pozice obou stran. Vyhráli všichni a vinen tak nebyl nikdo. Ve *Studu* hlavní hrdina prozření, skrze něž poznává i zhoubnost osobních protekcionářských metod, neunese a zdrcen poznáním, že jím lidé pohrdají, se do němoty zpije. Pokud však ve *Velké samotě* byla katarze okamžitá a absolutní, ve *Studu* je chvilková a nejednoznačná. Tajemník Pánek kolísá mezi stavy sebejistoty, deziluze, odhodlanosti i bezmoci. Lidé, kteří jej obklopují, jsou stále stejní, mění se jen perspektiva. Na začátku funkcionář vidí věci z optického nadhledu, je usazen ve své kanceláři vysoko nad městem a spokojeně sleduje čilý ruch (*Tenhle okres mám v malíčku.*). Jeho pohled je však alibistický. Tajemník se naučil posuzovat skutečnost pouze prostřednictvím úřadu a přímý kontakt s realitou nahradil bezmeznou důvěrou v posudky podřízených. Obrácení nastává ve chvíli, kdy je nucen sestoupit dolů a užít obraz svého hradu očima poddaných. Pánek odjezdem z města ztrácí moc a majestát, starší lidé jej vesměs ignorují a mladí nepoznávají. Okresní hemžení navíc pozbývá spořádanosti a ukazuje se jako zmatené. Vesnice, do níž muž přijíždí, není proklamovaným ukázkovým sídlem, ale místem rozvratu. Rozhlas svolávající nedisciplinované družstevníky k práci vzbuzuje dojem mobilizace a rozruch v kanceláři zdejšího úřadu připomíná dění v krizovém štábu. Místní vztahy kopírují vztahy v celém státním systému a figury příběhu zastupují každou ze zápolících stran.

Jestliže vedení družstva tvoří prospěcháři - ti, kteří režim pouze zneužívali k obohacení - Pánek je ve svých očích přesvědčeným straníkem, jemuž jde především o „dobro okresu“. Všichni tito přitom personifikují systém dosavadní moci (*My, co to tady dvacet let držíme...*). Představitelem obrodného proudu je především mladý agronom (*Vesničané si zvykli, že podfuky jsou ten pravý socialismus!*) a za reformistu lze označit také prokurátora neoblomně hájícího literu zákona bez ohledu na politické zájmy. Místní vinař Milota poté zastupuje svobodomyslnou opozici, která si nebere před zkorumpovaným režimem žádné servítky (*Dali lidem nažrat, že jo, tak co po nich ještě chceme?*). Zbytkem společnosti jsou vesničané jednající především s přihlédnutím k osobnímu uspokojení (matka znásilněné dívky dává přednost finančnímu vyrovnání před soudním sporem a občany víc než schůze zajímá biograf). *Koupelny mají a nediskutují*, komentuje jejich názorovou nevyhraněnost disidentský vinař. *Já nechcu žít jako prase v žitě, já nechcu žít v prasečinci*, odsekává Pánkovi starý vesničan hledající klid ve vinném sklepe. Celá obec jako by pod úhlednou slupkou ukrývala shnilé jádro. Společný osud venkované světili do rukou pochybného jednotlivce a oddali se apatickému vyčkávání na další příděl. Fiasko obecní schůze nezájem venkovanů o

věci veřejné jen utvrdí. Bezradný tajemník si uvědomuje, že za dobu svého lidumilného panování si obyvatelstvo nejenže nezískal, ale dokonce odradil.

Odcizení se vyskytuje všude tam, kde člověk nemůže zasáhnout, spoluvytvářet, ovlivňovat, kde nemůže vyvíjet iniciativu, kde se věci dělají bez něho, byť koneckonců pro jeho dobro: *Často se taková slova jako „demokracie“ považovala na vesnici za pouhé fráze. Drobné věci se projednávají na schůzích a zásadní se řeší bez členstva – i když většinou s dobrými úmysly. To ovšem družstevníky uráží. (...) Zbyrokratizování forem družstevní demokracie nabylo v některých JZD velmi nežádoucích rozměrů a je zdrojem nejen značného zlhostejnění a někdy i odcizení družstevníků společnému závodu a národním výborům, ale způsobuje také značné hospodářské škody, protože dusí jejich iniciativu* (TAUBER 1965: 117, 184, 185). Helge ve filmu *Stud* při prezentaci jednotlivých postav nikoho neheroizuje ani nestraní. Periferie pro něj není lidovou zásobárnou opravdovosti, čestnosti a dalších vlastností, které do těchto míst vkládají jiní autoři: *Jeho vesničané a maloměšťané se velice rychle dokázali přizpůsobit aktuálním požadavkům. Jsou-li už třískami velkých dějin, pak se téměř vždy zasekli ve vlastní prospěch* (PTÁČEK 2000: 41). Zde ovšem se světlou výjimkou vinaře Miloty nebo mladého agronoma coby osamělých „venkovských disidentů“ stavějících se proti zavedeným praktikám.

Helgeho film není pouhou reflexí krizového stavu systému, ale především obrazem lidského pádu jeho zástupce. Režisér od publicistického popisu událostí cíleně směřuje k psychologické drobnokresbě. Postava tajemníka Pánka se zpočátku zdá lidsky plochá a čitelná - máme před sebou muže pevně usazeného v hierarchii funkcionářské nomenklatury, jehož minulost si dokážeme představit a budoucnost předpovědět. Zbytnělý „dělnický kádr“, který se vypracoval až k postavení vedoucího muže okresu, se však postupem času proměňuje. Odkrývání tajemnickova charakteru probíhá na půdorysu dne a noci. Pokud v úvodních scénách běžného pracovního rána muže charakterizují úsměvy a srdečná gesta, v noci jej vidíme podnapilého a opuštěného, jak spílá a hrozí těm, které ráno zdravil. Během krizového dne jako by Pánek ze sebe shazoval škraloup strojenosti. On byl vždy „nejvyšším“ – tím, který jiným naslouchal. Náhle se však ocitá v situaci, kdy se potřebuje zpovídat a nemá komu. Je zde sice šofér „táhnoucí to s ním od začátku“, ale ten je uzavřen v kruhu osobních starostí a existenciální otázky trápící tajemníka jej nezajímají.

Cesta do vesnice, při níž auto projíždí bohatou zemědělskou krajinou, jako by v Pánkovi probouzela zasutou senzitivitu. Jeho zaměstnání bylo hlučné a on ztratil schopnost přemýšlet v tichu. Většinou byl obklopen lidmi, málokdy zůstával opuštěný. Chvilé náhlé samoty jej proto zaskakují a on zjišťuje, že teprve v nich dokáže docenit hodnotu zdánlivě všedních věcí.

Při jízdě autem nebo posezení v zahradě jeho zrak ulpívá na stromech a květinách, na malém dítěti i na starém člověku. Pánek v tu chvíli zavrhuje politické ambice a uvažuje o návratu „k ponku“. Stav uskromnění je však chvilkový, neboť funkcionář příliš srostl se svým postavením. *Vy mladí si děláte, co chcete a my starší, co musíme*, obhajuje se před odbojnou dcerou. Její svět je jiný, méně svázaný a Pánek si uvědomuje, že éra jemu podobných se uzavírá. Katarze je však dočasná. Horký den byl sice svlažen deštivou nocí, v níž funkcionář zažil lidský pád, ale jinak vše zůstalo při starém. Ráno ho vidíme opět hrdě kráčet ulicemi k úřadu, jenž se mu stal osudným. Poslední záběr ukazuje Pánka sedícího v kanceláři, kterák vnímá stoupající venkovní teplotu. Divák již tak bytostně vnímá dusnotu prostředí a báseň Roberta Rožďestvenského, která do obrazu zaznívá, se proto jeví jako nadbytečný stylizační přívažek.

Filmový kritik A. J. Liehm se zajímavě staví k rezonanci díla s filosofií existence, když *Stud* srovnává s filmy Michelangela Antonioniho.¹⁸⁴ Je-li odcizení v podání jeho postav odcizením anonymního individua v anonymním světě kapitalismu, pak Helge tento koncept alternuje pro podmínky nerozvinutého socialismu, kde stále ještě existují zástupné modely pro lidské typy i společenské jevy (BILÍK 2011: 114). *Stud* tedy v ještě cizelovanější formě uplatňuje perspektivu jakéhosi socialistického existencialismu, kterou Ladislav Helge využil jak ve *Škole otců*, tak i ve *Velké samotě*. Kritický apel filmu není přitom namířen pouze proti komunistickým pohlavárům, ale obecněji se dá vztáhnout na jakéhokoliv funkcionáře usazené dlouhodobě na svém místě – to je rys zjevně nadčasový, který v době vzniku filmu a ani později nebyl jeho interpretátory příliš vnímán. Z tohoto hlediska tedy film Ladislava Helgeho přináší nejen dobově aktuální, ale i nadčasové poselství.

3.15 Pohled z kritické perspektivy

Druhou polovinu 60. let v české kinematografii charakterizuje ústup budovatelského narativu, který byl částečně resuscitován v první polovině dekády. Do výroby se stále více dostávají scénáře, které svou strukturou a vyzněním přímo odporují tomu, jak byl divákům poválečný venkov prezentován ve většině předešlých filmů. Reformně kritické filmy se snažily o přehodnocení optimistického budovatelského mýtu. Namísto jásavých obrazů se objevují ponuré stíny, aparáty jsou vykreslovány jako nástroje moci, transformace vesnice jako násilný proces, namísto radostné budoucnosti je tématem neradostná současnost.

¹⁸⁴ Viz LIEHM, A. J.: *Stud aneb Velká samota po deseti letech. Film a doba*, 1968, roč. 14, s. 193.

Reformně kritická díla se vymezují vůči produkci 50. let i díky osobám klíčových autorů (Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa), jejichž vrcholná díla jsou evidentní polemikou s *Neobyčejnými lety* (1952). Podle historika Jaroslava Pinkase stejná jména podepsaná pod budovatelskými i reformními snímky dobře ilustrují paradoxní rys kinematografie 60. let, kdy státní produkce generovala svým obsahem protirežimní díla. V podmínkách politické diktatury totiž existovaly rozsáhlé prostory zajišťující tvůrčí svobodu a po odstranění nekomunistické tvůrčí inteligence dospěli někteří budovatelé ke skeptickému poznání. Jejich pozdní prozíření je zastihlo jako etablovanou součást establishmentu, přičemž tato pozice byla využita k subverzi vůči svým někdejšími ideologickým soukmenovcům.¹⁸⁵

Z hlediska probíraného tématu je podstatný také film *Ať žije republika* (1965), a to přesto že se nejedná o dílo reflektující téma kolektivizace. Jeden z vrcholných filmů tvůrčí dvojice Karel Kachyňa – Jan Procházka zpracovává téma konce války na moravském venkově a pro kontext problematiky je přínosný tím, že zaznamenává atmosféru „agrárnícké“ vesnice a vztahy v rámci tradiční venkovské komunity.

Ať žije republika se od předešlých psychologicky laděných filmů autorského tandemu Kachyňa-Procházka odlišovala politickým významem. V porovnání se společensky závažnou látkou, která byla realizována na státní objednávku k 20. výročí osvobození Československa¹⁸⁶, působily dosavadní filmy Kachyni a Procházky spíše okrajově. Jejich intimistické ladění kontrastovalo s rozmáchlostí dvoudílného a realizačně náročného snímku, v němž tvůrci zpracovali složitou tematiku jara roku 1945. Karel Kachyňa v *Ať žije republika* navázal na své filmy z 50. let se společensky exponovaným tématem. V následující dětské sérii pak zachoval kontinuitu v reflexi okolního světa prostřednictvím mladého hrdiny.

Na rozdíl od předešlých dětských snímků se však *Ať žije republika* vymyká důkladností modelace figury hlavního hrdiny. Od úzkých psychologických sond do nitra postav zde tvůrci přistupují k mnohem širší sondě sociologické. Scénář Jana Procházky, který byl později vydán také knižně, poskytl prostor pro analýzu společnosti v přechodovém historickém

¹⁸⁵ PINKAS, Jaroslav: Proměny obrazů kolektivizace... a jejich využití ve škole. *Cinepur*, 2011, č. 74, s. 84.

¹⁸⁶ O politickém významu filmu svědčí i fakt, že byl uváděn coby slavnostní představení k 20. výročí znárodnění kinematografie a také v rámci oslav Měsíce čs.- sovětského přátelství. Dostatečně výmluvný je i fakt, že do kinodistribuce bylo připraveno 35 filmových kopií, což bylo zcela neobvyklé. Sám režisér se však k tendenci označovat jeho snímek jako ideologicky mimořádný stavěl rezervovaně: „Shodou mnoha okolností se film *Ať žije republika* stává dílem, kterému dávají přívržek jubilejní. Nevím, jestli je to dobré nebo špatné, ale osobně si myslím, že takhle jednoduše řečeno by to bylo spíš špatné. (...) Ostatně pokud jde o vyznění díla, určitě nebude oficiálně optimistické, protože žádný konec války, i když byl vítězný, není jednoznačně radostný.“ Srov. KACHYŇA - PROCHÁZKA: *Ať žije republika*, *Film a doba*, 1965, č. 4, s. 218.

období na ploše příběhu chlapce žijícího v jedné z jihomoravských vesnic¹⁸⁷. Jan Procházka ke zpracování látky přistupoval s velkou zodpovědností už proto, že mnohé motivy příběhu vystavěl na základě vlastních autentických zážitků. V době osvobození vyrůstal v Ivančicích u Brna a bylo mu přibližně tolik let jako hrdinovi filmu. Jak sám později uvedl, už tehdy v něm téma začalo klíčit: *Spoustu věcí jsem viděl nebo prožil, jiné příhody jsem jenom slyšel. Toužil jsem vyjádřit Moravu. Její katolický a sedlácký jih. (...) Vzpomínal jsem na příchod sovětské armády. Vojáci byli ubytováni i na našem dvoře. Nemohl jsem zapomenout na chování mnoha našich lidí.*¹⁸⁸

Coby přesvědčený komunista reformního střihu a politicky angažovaný tvůrce s uměleckým nadáním byl Jan Procházka v kinematografii 60. let respektovanou osobou. Snad i proto mu byla dána důvěra ve věci realizace tak závažného díla. Procházkově s Kachyňou se prostě důvěřovalo a pracovní název filmu vzbuzoval zdání, že státní povinná očekávání do projektu vložená, budou beze zbytku naplněna. Skutečnost však byla jiná. Heslo *Ať žije republika!* se v konečném vyznění díla z oslavného provolání stalo jeho významovou antitezí. Snímek na mnohé zapůsobil jako studená sprcha. Heslo *Ať žije republika!* se v Procházkově podání stalo ironickým úšklebkem nad dobou, kdy v mnoha moravských dědinách večer odešli Němci a ráno přišla Rudá armáda. A to za nepříliš pozitivní asistence domácích. Přes historické zaměření navíc snímek působil velmi aktuálně a mohl tak podněcovat nežádoucí analogie ve vztahu k realitě celého poválečného dvacetiletí. Prostřednictvím děje popisujícího situaci mocenských šarád na malé vesnici bylo možno spatřit i náčrt pohybů, které byly vlastní české společnosti nejen během krizového období. Natočení filmu *Ať žije republika* bylo dokonce svým vyzněním a politickým dopadem přirovnáváno ke kauze Škvoreckého románu *Zbabělci*.

Optimistický výkřik z názvu filmu je kontrapunktem pocitu, který si mladý hrdina - rolnický synek Oldřich Vařeka (hr. Zdeněk Lstibůrek) - odnáší poté, co se před ním v několika okamžicích krizového stavu na rozhraní války a míru rozevře tragická perspektiva života. Uvedené heslo přitom nenalézáme pouze v titulu filmu, ale můžeme je spatřit i na jeho konci, kde je demonstrováno na transparentu vesničany vítajícími sovětskou armádu. Doslova pár hodin poté, co republikánským nápisem nahradili protektorátní provolání: *Tato obec splnila všechny závazky k říší*. V prostoru vesnice se objevuje i řada dalších sloganů.

¹⁸⁷ PROCHÁZKA, Jan: *Ať žije republika (Já a Julina a konec velké války)*. Státní nakladatelství dětské knihy, Praha 1965 – objemnou knihu ilustroval a plakát k filmu navrhnul Jiří Trnka, který se tehdy nechal slyšet, že již dlouho nečetl tak pronikavý vhled do průběhu konce války a Procházkův román považoval za knihu roku.

¹⁸⁸ GEUSSOVÁ, M: Co nenajdeš v čítankách. Já a Juliana a konec velké války. Rozhovor s Janem Procházkou, *Svoboda*, 28. 11. 1965, č. 285, s. 5.

Hospodáři na vrata selských stavení už během průchodu wehrmachtu pro jistotu načmárají *Tyfus*, a když se linie bojů nezadržitelně blíží, přidají k tomu *Čech*. Konečné vítězství nad nepřítelem je pak korunováno vyvěšením československé státní vlajky.¹⁸⁹ V proměně hesel v Procházkově a Kachyňově filmu jako by se odrážela historie se svými zvraty a sebezáchovná tendence občana malého národa přežít a neutrpět - v případě vesnických hospodářů s co nejmenšími ztrátami či dokonce s větším či menším ziskem.

Angažované hodnocení historie je pro Kachyňův a Procházkův snímek příznačné. Ostatně tato tendence byla vlastní řadě tvůrců takzvané ur-vlny¹⁹⁰; humanistický podtón se linul napříč většinou filmů první poválečné generace absolventů FAMU. V předchozích filmech Kachyni a Procházky byly prožitky dospívajícího člověka ovšem zakomponovány výhradně do psychologických rámců a stály na okraji problémů, které přinášela doba a společnost. Zde došlo k významnému posunu, neboť duševní zranění hrdiny bylo do značné míry podmíněno jeho existencí v okamžiku dějinného zvratu. *Ať žije republika* je přitom filmem, který vypráví o osvobození v podstatě bez domácí kladné postavy, a v němž jediný člověk s trochu sympatičtější profilem je pravděpodobně udavač. I na „rozvolněnou“ dobu poloviny 60. let tedy pohled vsutku vyhozený. Oficiální tvář války je v příběhu přitom mírná. Nejsme svědky velkých bitev, ani náletů či vraždění. Poražená armáda jen uvolňuje místo vítězné a hrozba smrti je vystřídána příslibem života. Olin přesto dostává v relativně poklidném zázemí jihomoravské vsi tvrdou školu života. Čím víc tušíme, co se v malém hrdinovi děje, a co v něm bojuje, tím víc také víme o onom „konci veliké války“, k němuž odkazuje podtitul filmu. Procházka totiž nechává o realitě doby vyprávět dítě, pro něž neexistuje výjimečná dějinná situace. Tím ostřeji ovšem může jeho hrdina registrovat výjimečné jednání lidí kolem. Olin se stává pozorovatelem schopným srovnávat, uvádět fakta do souvislostí nebo vyhrocovat závěry do paradoxů či krajních mezí. A to za mimořádných okolností, které dávají výrazněji vyniknout negativním projevům jedinců. *V knize jsou někteří ze spolurodáků, kterých jsem si vážil, dokud jsem je nepoznal. A jiní, kterých jsem si začal vážit, až jsem je poznal*, napsal v dovětku svého románu Jan Procházka – spisovatel na dlouhá léta spíše vyděděný. V Ivančickém zpravodaji je k dané záležitosti uvedeno:

¹⁸⁹ V některých scénách mají spíš ilustrační hodnotu. Kovář má na vratech napsáno *Kovu až po válce* a sportovním hrám mládeže vévodí: *Orelstvo, chloubu vlasti a církve*. Ve chvílích, kdy demonstrují lavírující postoje lidí vržených do soukolí dějin, je role hesel zásadnější.

¹⁹⁰ Termín ur-vlna označuje filmovou tvorbu druhé poloviny 50. let, která svým výrazem i obsahem progresivně reagovala na uvolňování politických poměrů ve společnosti. Vedle některých starších tvůrců se do ur-vlny řadí především první generace absolventů státní filmové akademie (FAMU). Viz: ŠKVORECKÝ, Josef: *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*. Horizont, Praha 1991.

Pokud víme, Janu Procházkovi se v Ivančicích nikdy nedostávalo přiměřeného ocenění. Jedni - těch byla pravděpodobně menšina - mu měli za zlé, že i on býval kdysi horlivý svazák, přesvědčený komunista, podle neověřených domněnek možná i spolupracovník prezidenta Novotného. Jiným zas vadilo, že v 60. letech dospěl k přesvědčení o mylnosti svých dřívějších názorů a začal k tehdejšímu zřízení zaujímat stále kritičtější stanovisko. (...) Jsou ale i jiné důvody, pro které se Procházka mezi částí ivančického obyvatelstva netěšil přílišné popularitě. Patřil totiž mezi autory, kteří vládou vzácnou schopností dělat si legraci ze sebe samých, a také blízkých lidí a známých míst. Proto v některých jeho dílech literárních i filmových povídkách či scénářích najdeme místa, jež místní pseudolokálpatriotové nedůtklivě chápou jako znevažování Procházka rodného města.¹⁹¹

Před zhlédnutím filmu bychom mohli předpokládat, že bude o krutosti války jako takové. Opak je pravdou. Samotný proces osvobození zde není zdaleka tak drastický jako zdánlivě nepodstatné okolnosti, které jej provázejí. Příslušníci obou armád jsou tu zobrazeni lidštěji než samotní vesničané. Po řádících zbrojnoších jako by se slehla zem. Cyklistická jednotka německých vojáků zde připomíná partu rozšafných kamarádů na dovolenkové vyjíždě a dobrosrdečné zobrazení rudoarmějců je vzhledem k takovému pojetí členů wehrmachtu vlastně nezbytné.¹⁹² Armády jako by do filmu paradoxně vnášely lidskost, na kterou sami vesničané pozapomněli. Zástupnými znaky zla tu nejsou vojenské stíhačky, tanky nebo uniformy. Naopak. Jako největší bestie zde vyznívají obyčejní „spořádaní“ občané. Mezi nimi vynikají především čtyři sedláci, a jako generační alter ego skupina jejich potomků. Stejně jako je Olin nástupcem uzurpovaného domkáře Vitliha (Gustáv Valach), kterého spoluobčané nejdříve ožebračí, a pak pod záminkou kolaborace doženou k sebevraždě, tak i synové hamižných hospodářů zcela přirozeně přejímají role svých otců. Bezpáteční Oldřichův otec se snaží bezúspěšně získat přízeň bohatších sousedů, a jeho syn se dlouhou dobu pokouší ve vztahu ke kamarádům o něco podobného. Když však odmítání jeho osoby přesáhne jistou mez, mstí se. Svůj útlak oplácí nejen činy, ale i ve snech. Olina těší, když ve svých představách vládne situacím a zesměšňuje mocné. Když si dělá legraci z oficialit třeba na orelském sletu nebo při hasičském cvičení. Chlapec svou přítomností, svým pozorováním a srovnáváním degraduje proklamovanou morální bezúhonnost „vážených občanů“ na rovinu

¹⁹¹ Ivančický zpravodaj z dubna roku 1991.

¹⁹² Již dokončené dílo bylo po prvních pracovních projekcích podrobena politické kritice a z jejího popudu bylo z filmu vystříháno (nebo alespoň zkráceno) několik scén. Původně takřka tříhodinový film se nakonec dostal do kin v rozsahu 134 minut. Je ovšem nutné dodat, že ke zkracování došlo i z objektivních dramaturgických důvodů. Přemíra různých retrospektiv a snových obrazů mladého hrdiny totiž příliš zatěžovala divákovo vnímání a rozvolňovala tempo filmu.

pokrytectví. Okolí vnímá stejně detailně, jako v jedné scéně dokáže přes obroučky preclíku sledovat dění v hospodě. Proto si dokáže propojit situace, kdy vidí ženatého velitele hasičů pronášet nabubřelé fráze a o něco později jej přistihne za humny při nevěře. Proto dokáže vidět povolnou děvuchu Bertýnu, jak ochotně asistuje německým důstojníkům při honu, a ke konci války doma kajícně šije státní vlajky. Olin situace prostě zaznamenává, zažívá a groteskně dotváří ve svých představách.

Film je koncipován jako proud reálných zážitků, které v Olinově mysli doplňují sny, asociace a vzpomínky. Na základě prolnutí těchto myšlenkových vrstev následně dochází k hodnocení jevů a charakterizaci chlapcova vnitřního světa i světa okolního. A to nezřídka v motivické hyperbole. Olin vidí dospělé v jejich povýšeném odcizení, ale i ve chvílích, kdy se tato odcizenost neguje neřestí a malostmi. S Cyrilem Vitlichem, pacholkem z velkostatku, jej pojí okolí provokující nezávislost. Vitlichova realistická podotknutí: „Oline, ty nejsi po fotrovi!“ nebo „Budeš mít dost těžkej život,“ charakter jejich outsiderského spříznění dobře ilustrují. Osudy obou se podivuhodně kryjí. Nejpatrnější to je ve finále filmu, které je tvořeno Vitlichovou sebevraždou. Vesničany pronásledovaný pacholek neodprošuje a nekleká si na kolena. Pouze mlčky jde a na svém dvorku obklopen řvoucím davem bez sebemenšího náznaku pokání skočí do studny. Obětní beránek, který se v materiální nouzi zavadané samotnými vesničany zapletl s Němci, byl položen na oltář republiky. Sice ne tak zjevná, ale zato soustavná morální selhání davu tak byla oficiálně překryta Vitlichovou dobrovolnou smrtí. Vesničané nabyli pocitu, že spravedlnosti bylo dáno zadost.

Po chvíli se scéna opakuje, jen obsazení je odlišné. Tentokrát je štvancem Olin a mstícím se davem parta spolužáků. Piňďa, jak mu výrostci přezdívali, sice prchá, ale nemá žádnou šanci. Kluci jej zbijí a ještě k tomu pomohou. V této rezignaci se zračí tragický životní pocit, k jehož vyjádření Kachyňa s Procházkou směřovali i v předešlých filmech. Zde je ovšem cesta na pomyslnou kalvárii dětství nejpříkřejší a plná mnoha kamenů. Hlavní hrdina snímku *Ať žije republika* přesto svou nevděčnou roli outsidera, skrze něhož je zakoušena lidskost vesnice, přijímá. Tady si uvědomuje, že je mu předurčeno, aby na sobě nesl kříž, pod nímž se donedávna hrbil jeho „iniciační kmotr“ Vitlich. *Olin je deheroizací českého národa a Vitlich tragédií českého osudu*, napsal Boris Jachnin (JACHNIN 1990: 18).

Mladý hrdina příběhu se během filmu dostává do ohně dvou front. Tou efektnější je linie válečná, která se pomalu sune z východu a ovlivňuje chování v podstatě všech vesničanů. Pro chlapce je ovšem směrodatnější bitva, kterou zažívá doma. Psychologický souboj mrňavého Olina s hrubiánským otcem (hr. Vlado Müller) vytváří mikrodrama vklíněné do dramatu

historického. Starý Vařeka je nebohatý, ale ambiciózní hospodář toužící po velkém gruntu. Přes svou fyzickou převahu si přesto u syna nedokáže sjednat respekt. V synových očích je přizpůsobivcem, který lituje i zapálené svíčky na rodinné hrobce. Naproti tomu matka je pro Olina ztělesněním čistého dobra. I proto si ji představuje v kostele jako Pannu Marii a vidí ji na louce, jak sedí na klisně Julině oděná v nádherných bílých šatech. Jedny z mála okamžiků, kdy otec získává u svého syna přívětivou tvář, jsou scény vztahující se k domácí klisně. K té jediné rolník oddaně vzhlíží. I zde však jeho náklonnost má spíš ekonomickou podstatu, neboť kůň je příslibem budoucí prosperity a nadějí v lepší časy.

Vesnická komunita je ve filmu zobrazena v podstatě nesympaticky napříč všemi společenskými vrstvami. Skupina nejbohatších sedláků zosobňuje egoismus a nabubřelost, odsudku však nezůstávají ušetřeni ani méně majetní. Zednický mistr svým sklonem schraňovat metráky stavebního materiálu připomíná křečka a rodina snažící se před vojáky skrýt vepře v kupě dřeva působí jako skupina groteskních opatrníků. Korunu všemu nasazuje sekvence vykrádání německého velkostatku, na němž se v několika vlnách podílí v podstatě celá obec. To nejcennější hned z kraje zabaví „sedlácká elita“ a co zbude „vyčistí“ ostatní – od domkářů po výminkáře. Etický odsudek je tu navíc zdůrazněn paralelní montáží, v níž se střídají obrazy lidí obtěžkaných zcizenými věcmi se záběry jedinců krácejících v procesí:

*Tito muži na opuštěném Singrově dvoře jsou sedláci Kaderka, Rez, Čumát a Vašák. Co dělají ve chvíli nejvážnější, kdy svoboda je už na dosah ruky? Kradou. Každý sám pro sebe. Sotva Němec ukázal paty, už tu byli. Jako první. Po nich přijde skoro celá vesnice. Teď tu zloději klečí kolem jedné ze svých kořistí. Ještě doznívají zvonce ministrantů a melodie náboženské písně. Celý průvod padá na kolena, bije se v prsa. Poklekají i tito čtyři občané, kteří nosí každoročně na návsi při Božím těle bělostná nebesa nad panem farářem. Svět Olinových vzpomínek se tu mísí se skutečným dějem, do něhož si přinesla tato čtveřice ze světa představ sváteční šaty, hedvábné šerpy i to obřadné klanění.*¹⁹³

Jakákoliv veřejná shromáždění včetně náboženských aktů jsou ve filmu zobrazena v podstatě nelichotivě. Obřadné akty jsou zpodobeny jako divadlo maskující tristní stav věcí. Skupinu rádoby hrdinských hasičů a „příkladných“ občanů tvoří ti nejméně charakterní jedinci a hlubší osobní víru nahrazuje teatrální nábožnost. Za blýskavým či uhlazeným povrchem se skrývá přetvářka, neupřímnost a touha „ukázat se“. Pozitivních motivů spjatých

¹⁹³ KACHYŇA, Karel: Ať žije republika, *Kino*, 1965, č. 10, s. 5.

s vesnickou komunitou v tomto filmu najdeme pramálo. V tomto opakovaně uplatňovaném principu kolektivního odsudku však spatřuji jednu ze slabin Procházka filmu. Vykreslení některých postav a situací se jeví jako příliš tezovité, a to i přes licenci Olinova zjednodušeného vidění světa. Především soustavná parodická prezentace náboženských motivů jako by spíše zapadala do kontextu filmové tvorby první poloviny 50. let. Uvedenou tendenci filmu negativně reflektovat obraz tradiční tj. před-kolektivizační vesnice popsal v dobově podmíněné „třídní“ perspektivě publicista Miloš Fiala: *Film leccos snad kreslí i zjednodušující zkratkou: sedláky jako symbol moci - ale kreslí je tak, jak je viděl a chápal chlapec. A z jeho mnohostranné kresby postupně zřetelně vystupuje to, na co útočí: nenávist k selskému chrapounství a mamonářství, které se žehnajíce křížem neštítí ničeho. Nenávist k farizejství, k bezcitnosti, k všemu tomu, čím pokrývá člověka staletí pěstovaná morálka: jsi tolik, kolik máš.*¹⁹⁴

Zajímavým vkladem do debaty nad ideovým vyzněním některých scén mohou být vyjádření lidí, kteří po letech zavzpomínali na natáčení filmu, jež z velké části probíhalo ve vesnici Únanov u Znojma. Například Marie Petřmanová - Kopačková, která si jako desetiletá holčička tehdy zahrála v širším komparsu, poznamenává:

Děda nás kvůli natáčení nerad pouštěl ven, tak jsme asi nebyly u všeho jako jiné děti. Nelíbilo se mu, jak filmaři znevažují jeho víru a ještě víc to, jak se chovali lidé ze vsi. Znal je a nepokrytě opovrhoval těmi, kteří se nechali koupit za 29 korun (to se platilo za hodinu filmování). Vždyť to Jidáš si vzal celých 30 stříbrných! Šlo o scény s procesím na kopci a parodii na Boží tělo s nebesy nad Olinem na motorce na návsi. Dědeček totiž vodíval procesí a vyzpěvoval krásným tenorem. Ale k tomuhle by se nesnížil, takže filmování na rozdíl od celé vsi ignoroval. Ovšem kupodivu věděl, kdo, kde, kdy, co.¹⁹⁵

K pojetí Jana Procházky lze ovšem dodat, že v tomto případně jistě nešlo o primární odsudek tradiční venkovské komunity jako takové. Hlavní ideou filmu *Ať žije republika* je kritika obecných lidských nectností a farizejského chování širší skupiny lidí v okamžiku dějinného zvratu. Vzhledem k objektivnosti a vyhraněné kritičnosti jeho nejkvalitnějších děl se dá předpokládat, že podobně nelítostně by scenárista popsal i nešvary v jakémkoliv jiném prostředí. Vesnice jako vymezená sociální struktura symbolizující širší společenství mu však poskytla ideální prostor pro nastolení etických otázek, jež se dotýkají ustálených traumat

¹⁹⁴ FIALA, Miloš: Ať žije republika, *Rudé Právo*, 11. 11. 1965, č. 313, s. 2.

¹⁹⁵ ing. Arch. Marie PETŘMANOVÁ – Kopačková, Vzpomínky na filmování *Ať žije republika*. Strojopis tč. v osobním archivu Petra Slintáka nebo v archivu Anny Oplatkové – Kopačkové.

českého národa. Procházka navíc z venkova vzešel a dopodrobna ho znal v tom pozitivním i negativním. Jeho schopnost kritického nadhledu mu přitom umožnila nepodlehnout lákavému sklonu rurální idealizace. Tvůrce zobrazil vesnickou komunitu v její nahotě, a to s přesahem do reflexe proudů a pnutí v celé společnosti. Film *At' žije republika* přesně analyzuje postoje a morálku lidí vsazených do určitého historického předělu - situace, kdy pokřivení charakterů zaviněná válkou byla příčinou toho, že vzývaná svoboda se stala jen proklamovaným přáním. Jak ukázal čas, jedna totalita brzy pouze vystřídalala druhou. A to bez odporu naprosté většiny občanů.

K nevybíravé kritice venkovské komunity se Jan Procházka odhodlal i ve filmu režiséra Karla Kachyni *Noc nevěsty* (1967), adaptaci novely *Svatá noc*. Již název předlohy napovídá, že se jedná o dílo svým záměrem provokativní - ve smyslu odkrývání zapovězených témat. Pojímání náboženské víry v rámci socialistické společnosti se v polovině 60. let zaktualizovalo do značné míry i díky přelomovému II. vatikánskému koncilu. Jak konstatuje Jiří Hanuš, šedesátá léta byla i pro český katolicismus dobou snahy o vnitřní obnovu. Díky zkušenostem často významných členů církve s totalitní perzekucí došlo k posílení ekumenických postojů a revizi katolického sebechápání. V českém katolicismu se objevil sebekritický proud a nové spirituální podněty. Diskutovalo se o všeobecném kněžství řadových členů církve i větším zapojení laiků do církevního života. I marxistické prostředí bylo v druhé polovině dekády nakloněno k dialogu s věřícími občany a bylo ochotno vytvářet pro křesťanství svobodnější prostor. Jaroslav Hranička, v té době pracovník Filosofického ústavu ČSAV, například v papežské encyklice *Mater et Magistra* (*Matka a učitelka*) viděl snahu dobrat se pojetí „bratrství a rovnosti“, které by bylo postaveno hierarchickému členění společnosti, jež vycházelo ze společenských tradic a dosud platných sociálních encyklik (HANUŠ 2005: 176, 181). Téma hierarchie, jejího narušování i obrany, je v reformě-kritickém duchu traktováno také v Procházkově a Kachyňově filmu, jenž se příběhem vrací do doby začátku 50. let.

Soupeření sedláků s funkcionářem pověřeným založením JZD je základem klasického kolektivizačního střetnutí. To je zde ovšem doplněno o další konfliktní platformu, na níž soupeří zástupci církevní struktury. Do rodné vsi přichází ze zrušeného kláštera mladá řeholní sestra, kterou všichni nazývají Slečna (Jana Brejchová). Otevřené střetnutí pohledná jeptiška přitom vyvolá nejen mezi sedláky a předsedou družstva Picinem, ale dostává se do sporu také s místním knězem. Roznětkou konfliktů se stane štědrovečerní mše doplněná procesím, kterou agilní řeholnice uspořádá podle tradice o půlnoci a jejíž - spíše proti tradici - obsah pojme po

svém. Jestliže se Picin celé dává do služeb komunistické ideologie, Slečna je křesťanskou apoštolkou. Oba jsou provokatéři. Předseda dovádí k zuřivosti sedláky a řeholnice se dostává do potyčky s knězem. Tato solitérnost kontrastující se stádností zbytku komunity, je to, čím obě postavy přitahují pozornost. Slečna vesničany uchvacuje jak svou krásou a hrdostí, tak odhodláním postavit se diktatuře. Ostatně už nemá co ztratit. Nejenže musela odejít z kláštera, ale navíc přišla o otce, který při kolektivizaci spáchal sebevraždu. Počinání řeholnice přitom není povrchní. Dívka alespoň z počátku reaguje zcela spontánně. Pečlivostí, s jakou zachovává každodenní rituály, a přirozenou askezí (spánek na pryčně a důsledný půst) dodává svým činům hodnověrnost. Rozhodnutí uspořádat slavnou mši o půlnoci (*Nemůžeme přece spát, když se znovu narodí.*) se v tomto kontextu jeví jako logické. Potřeba dostát tradici vychází z vědomí její nenahraditelnosti.

Místní farář, i vzhledem k větší míře zodpovědnosti, je naproti tomu opatrník ctící nařízení úřadů. Jeho polemika s řeholnicí jako by odkazovala k vnitrocírkevní otázce odpovídající míry dialogu s režimem, který nejen v době nejostřejší perzekuce, ale až do poloviny 60. let především ve vztahu ke katolické církvi prosazoval nekompromisní přístupy.¹⁹⁶ Zatímco řeholnice je rámci Procházkova dramatu zastánkyní otevřeného odporu, farář upřednostňuje taktickou smířlivost. Vzájemný konflikt obou se vyhrotí při štedrovečerním procesí. To pro jeptišku znamená především příležitost vzdání úcty ke svátosti. Ostatním jde spíš o vyjádření odporu vůči diktatuře. Průvod je pro vesničany rituálem, který nejenže vyjadřuje protirežimní ideu, ale hlavně demonstruje původní sociální hierarchii komunity. Výsadní pozice jak v průvodu, tak i během následné mše si proto logicky uzurpují sedláci snažící se získat ztracené postavení. Koneckonců hlavní podstata procesí vždy tkvěla ve spojení církevní a světské moci manifestující osvojenou podobu řádu světa. Obraz procesí a mše tak v sobě zahrnuje i značnou dávku kritiky společenského rozvrstvení tradiční venkovské komunity. Adoraci ve filmu nepodléhají ani kolektivizátoři, ani kolektivizovaní. V motivech a činech obou stran je možné nalézt klady i zápory.

I zpočátku bezvýhradně pozitivní postava Slečny se v závěru problematizuje. Dívčina absolutní odevzdanost obřadu, při němž kráčí bosa v průvodu po zamrzlé zemi, vede k tomu, že se z aktu demonstrace úcty ke svátosti stává akt kultického zbožštění obřadnice. To je patrné zejména v průběhu mše, při níž dochází k šarvátkám s farářem. Pohrdání, s jakým dívka přijímá kněze (*Vždy se najdou vykladači slov a znamení, jimž skutečný smysl zjeveného*

¹⁹⁶ Ministerstvo školství vydalo v roce 1960 Plán hlavních církevně politických úkolů pro národní výbory, v něm se například konstatovalo, že MNV mají dbát na to, aby náboženské cítění věřících nebylo zneužíváno pro nepřátelské politické cíle, aby byl upevněn dozor státní správy nad církvemi, a aby počet církevních slavností nebyl rozšiřován. Viz HANUŠ, Jiří: *Tradice českého katolicismu ve 20. století*. CDK, Brno 2005, s. 179.

zůstane utajen.) je příznakem sílícího vědomí osobní výjimečnosti. Ztráta smyslu pro hierarchii rolí (řeholnice vytrhává knězi z rukou kalich) značí, že pokora se u ní mění v sebestřednou extázi. Charismatická atmosféra obřadu, jenž měl být demonstrací víry a vzdoru, je tímto oslabena a závěrečná sekvence filmu se tak stává svědectvím omezenosti lidského individua opojeného mocí. Podle jednoho z recenzentů tvůrci v díle odsoudili fanatismus ve jménu životní koexistence jako nezbytné nutnosti.¹⁹⁷ V kritice netolerance Picina, sedláků a v závěru i Slečny také spatřuji morální ideu Kachyňova a Procházka díla. Na začátku filmu autoři uvedli titul *Je nám líto, že už dávno nejsměšnější nejsou činy bláznů...* a na tři tečky, jimiž byla věta přerušena, navázali příběhem *Noci nevěsty*. Místo záměrné pomlky by se mohlo dodat: neboť skutky těch normálních se ukázaly mnohem komičtější. A to s vědomím tragiky popsaného.

Jan Procházka v tomto příběhu navozuje téma osobní svobody vztažené nejen do rámce problematiky kolektivizace, ale také do rámce problematiky náboženské svobody. Scenárista ve svých venkovských látkách téma víry navozoval přirozeně. Byla to pro něj prostě součást popisované reality, tak jak ji v mládí prožíval v rodném kraji. Někdy k danému tématu přistupoval s ironií povznesenou nad venkovským pánbičkářstvím (*Ať žije republika*), jindy - jako v případě *Svaté noci* - s odsudkem náboženského fanatismu. Lze za tím vidět snahu o dialog marxismu s katolicismem, k němuž v druhé polovině 60. let docházelo především na mezinárodní scéně? Jak potvrzuje J. Hanuš i v tehdejší Československu existovaly na straně komunistické moci osobnosti s širším rozhledem, schopné objektivní charakteristiky náboženských a církevních problémů. Není přitom náhodou, že právě tyto osobnosti sehrály značnou úlohu při procesu „uvolňování napětí“ během Pražského jara (HANUŠ 2005: 181). Hanušem zmiňovaný Jaroslav Hranička například v polovině 60. let míní, že i díky ekumenickému hnutí, které se šířilo i v socialistických zemích, v dané době docházelo k adaptaci křesťanství historické realitě socialismu:

*Komunisté a křesťané mohou nejen společně vést třídní boj proti kapitalistickému systému s cílem vybudování socialismu, ale mohou také společně pracovat na vybudování beztřídní komunistické společnosti. Křesťané bojující po našem boku říkají, že usilují o překonání veškerého odcizení očišťují náboženství. My marxisté jsme toho názoru, že konec náboženského odcizení znamená konec náboženské ideologie, která je jeho odrazem.*¹⁹⁸

¹⁹⁷ REMEŠ, Vladimír: Rehabilitujeme: Noc nevěsty. *Pravda*, 11. 4. 1968.

¹⁹⁸ Viz cit. HANUŠ: HRANIČKA, Jaroslav: K výsledkům ekumenického koncilu. MZA, KNV, B313, KCT všeob. 1968. s. 279.

Takový postoj by zřejmě nebyl cizí ani Janu Procházce, který k reformnímu proudu v KSČ náležel a v druhé polovině 60. let se stal jedním z hlavních propagátorů demokratizačních změn. Figura odbojné Slečny narušující ustálené mocenské rozpoložení v obci v tomto ohledu mohla být scenáristovy sympatičtější než kněz snažící se nebořit stanovené mantinely ve vztahu mezi církví a mocí nebo kolektivizátor plnící rozkazy „shora“.

Tragiku obrazu násilné kolektivizace, při níž nešlo jen o názorovou při, ale někdy i o holou existenci, tvůrci ve filmu vyvažují komediálním podáním některých motivů, jež se váží především k ustavení JZD. Pitoreskní ladění scény zakládání družstva podporuje obrazová konfrontace jeho představ (vysoké klasy obilí, prášující letadlo) s nevzhledností všední reality (rozbité cesty, vesničané stojící v blátě). Podobný prvek byl použit i ve filmu *U nás v Mechově* (1960). Tato komedie se však celá nesla v duchu přiznané nadsázky a rozpor skutečnosti a vize tak byl v jejím syžetu do značné míry oslaben. V *Noci nevěsty* je funkční právě proto, že film má realistický základ. Kontrast nevzhledné každodennosti s idylickými představami předsedy družstva umožnil tvůrcům zdůraznit klamnost procesu. Podle Jaroslava Pinkase je v tomto ohledu mimořádně poučné srovnání *Noci nevěsty* s *Neobyčejnými léty* (1950), na kterých se Kachyňa podílel coby spoluvůrce, a kde uplatnil podobné obrazy kvantity produkce kolektivizovaného zemědělství. Obraz 60. let je přitom karikaturou let padesátých: moře mléka je zobrazeno doslova, stejně jako zrno prší z oblohy. Distance je vyjádřena i formálně ohraničením těchto obrazů formou kukátka. Zatímco realita a vize v obrazu 50. let v podstatě splývají (samotná realita se stává ideálem), o patnáct let později už nelze příchod nového věku předstírat a je čas na reflexi.¹⁹⁹

Noc nevěsty se nesnaží být naturalistickým otiskem tehdejší vesnice, byť stylizace obrazu (kamera Josef Illík) bez retuší skutečnosti by tomu napovídala. Uplatnění komediální nadsázky ve scéně združstevňování také naznačuje, že *Noc nevěsty* neměla být publicistickým filmem, jenž by se prioritně pokoušel o kritickou analýzu kolektivizačních přehmatů. *Nechci nikoho soudit*, podotkl k dílu režisér Kachyňa.²⁰⁰ *Doufám, že jsem nenapsal film oslavující kolektivizaci a rovněž doufám, že proti ní nebrojím*, vyjádřil se scenárista Procházka.²⁰¹ Tato prohlášení nasvědčují, že tvůrcům nešlo o adoraci spravedlivých a ztracení viníků. Ostatně žádná z postav tu není absolutně pozitivní či negativní. I bezohledně jednající Picin může vzbuzovat soucit svou outsiderskou pozicí osamělého bojovníka za pochybné „dobro obce“. Naopak postižení sedláci mnohdy pro svou hrubost působí negativně a zbytek obecní

¹⁹⁹ Tamtéž, s. 87.

²⁰⁰ SOELDNER, Ivan: Někdy je přece zamračeno. *Filmové a televizní noviny*, 1967, roč. 1, č. 1, s. 8.

²⁰¹ PROCHÁZKA, Jan: Člověk je hodnota. *Filmové a televizní noviny*, 1967, roč. 1, č. 5, s. 1.

komunity také vzbuzuje antipatie. Vypočítavost a cynický vztah k slabomyslnému Ambrožovi usvědčují vesničany spíše z nelidskosti, než by je stavěly do role politováníhodných jedinců. Slečna i Ambrož se od ostatních liší charakterovou výlučností. Pacholka mentálně vyděluje ze společnosti jeho bláznovství, jeptišku exaltovaná víra.

Stejně jako v *Procesí k Panence*, tak i v *Noci nevěsty* a posléze ve *Smuteční slavnosti* je zobrazen náboženský průvod jako masový akt demonstrace odporu vůči režimu, který vyvíjel na venkovany kolektivizační nátlak. Zatímco však v neobudovatelské komedii Vojtěcha Jasného je procesí ryze účelovou záležitostí od začátku zbavenou tradiční duchovní podstaty, v obou reformě-kritických dramatech vidíme průvody, které naplňují svůj přirozený religiózní obsah: první je demonstrativním aktem a priori, druhý se jím stává v průběhu akce. V *Noci nevěsty* venkované putují zasněženou krajinou do kostela, proto aby vzdali chválu Kristovu narození, a ve *Smuteční slavnosti* (1969, r. Zdenek Sirový) doprovází na poslední pouti sedláka, kterého komunistický režim zbavil majetku a snažil se zbavit i důstojnosti.

Zatímco vyhnání sedláka Chladila (Ludovít Króner) bylo dáno náhlým střetem vášní, způsob jeho znovupřijetí do venkovské komunity vyrůstá z abstraktních mravních principů. V propojení časného a nadčasového, v kontrastu každodenního stereotypu a chvilkové jedinečnosti, v uplatnění kontrapunktů je Sirového dílo výjimečné. Chlad zimní přírody a „rozžhavenost“ lidí, zasněžená krajina a černě oděné postavy, ticho plné napětí. Tvůrci skutečnost zaznamenávají téměř staticky, jako by nezúčastněně. Podkreslení varhanními preludii přitom zobrazovanému dodává vážnost, téměř duchovní dimenzi. Konflikt je dramaticky jednoduchý, zároveň však morálně závažný.

Když sedlák zemřel, jeho žena Matylda (Jaroslava Tichánková) se rozhodne dopřát mu alespoň důstojný pohřeb v rodném kraji. Proti vůli mocipánů, navzdory pochybám faráře. Staré křivdy se začnou připomínat a poskvrněné charaktery znejistí. Klidným dnům maloměsta je konec. Matyldino jednání motivuje snaha obhájit nárok jedince na základní lidské právo. Nejde o to, kým Chladil byl, vždyť sama žena jej označuje za muže zlého a hříšného, jde o to kým je – nebožtíkem, jemuž je možné odpustit, nebo, v případě těch provinilých, poprosit o odpuštění. Pohřeb je aktem zúčtování s minulostí a právě to si lidé, kteří Chladila nenáviděli, uvědomují. Je možné přehmaty minulosti legitimizovat, nebo nezbyvá nic jiného, než za ně vzít osobní odpovědnost i se všemi následky? Taktická hra o to, zda povolit či zamítnout Matyldinu žádost o vypravení pohřebního průvodu, je zápasem, jehož vyústění na danou otázku odpovídá. Žena nakonec prosadí svou a ze smutečního aktu, jehož se účastní celá ves, se stane veřejná manifestace. Obvinění je vysloveno; bohužel v situaci, kdy na viníky není možno ukázat. Vlivnými soudci jsou stále ti samí a o

„sebesoudu“ zde nemůže být řeči. Funkcionáři jsou lidmi uzavřené doby, která si vytvořila vlastní pravidla. Vyšší mravní princip je pro ně pojem těžce pochopitelný a ještě hůře osvojitelný. I proto dokáží vidět za probíhajícím průvodem pouhé znovuoživení starého zvyku (tajemník: *Tradice. Ať si žil, jak si žil, po smrti zasloužíš nejvyšší poctu.*).

Jinak je tomu u vesničanů. Pokud podle filmového teoretika a publicisty Jana Kučery v příběhu jde o rozpor mezi věčně lidským, spravedlivým, božským a mezi morálkou aktuální politické situace, pak oni jsou těmi, kteří se nakonec přikloní k hodnotám nadčasovým.²⁰² Aparátčící se snaží o zachování stavu, jenž by zakonzervoval vydobyté jistoty. Lidé se naproti tomu snaží získat vědomí důstojnosti, které ztratili dlouholetým mlčením (babky: *To co provedli, stejně už neodmodlej...*). Ve filmu nejde o ofenzivní vzpouru proti řádu, vždyť mnozí se s nastoleným režimem dobře sžili, účast na pohřbu má být spíš omluvou za oběti, které tento režim nedokázal rehabilitovat. Pokud kolektivizace podnítila rozpad komunity, Matylda ji svým návratem do města stmeluje. Vesničané, kteří při Chladilově vyhnání v lepším případě zastávali vedlejší pozice mlčícího komparsu a v horším působili v roli „majetkových supů“, se rázem stávají hlavními aktéry, a to v situaci, kdy funkcionáři nečinně sledují pohřební průvod z bezpečného odstupu městské věže. Jako by došlo k obrácení sil. Režim už nemá odvahu zásadně usměrnit pohyb událostí, a proto se snaží jen o korekci jejich průběhu.

Pochování Chladila mělo být skromné, v žádném případě ne demonstrativní. Žena chtěla na minulost spíš zapomenout, udělat za ní tlustou čáru. Pohřeb, který vymohla, jí však byl zcizen, svým významem zcela přerostl původní záměr i její lidský rozměr.²⁰³ Průvod jako by se sám proměnil v živoucí bytost. Před Chladilovým statkem, kde je umístěn provizorní katafalk, zastavuje obstarožní auto. Veterán přivázející kněze jako by přijížděl ze „starého světa“, překračoval léta útlaku a svou přítomností naznačoval, že to, co se právě odehraje, vyroste z kontextu doby nedávné perzekuce. Zprvu upozaděný farář - postarší pán, který si od všeho uchovával bezpečný odstup (*Kdo se povyšuje, bývá ponížen. Buďte pokornější.*) - se dostává do středu pozornosti. Jeho postava vypovídá o těžce řešitelných rozporech duchovních stále se rozhodujících na vahách vlastního svědomí a poslušnosti světské vrchnosti. Konečná volba převzít plně odpovědnost a ujmout se vedení ostře sledované akce kněze rehabilituje. Teoretické proklamace režimu o náboženské svobodě prakticky proti jeho vůli naplňuje konzervativní duchovní.

²⁰² KUČERA, Jan: Panychida za neřáda. *Film a doba*, 1990, roč. 36, č. 8, s. 464.

²⁰³ Tamtéž, s. 462.

Na pozadí pohřbu byly oživeny události patnáct let staré, obnažila se svědectví lidská i věčná. Smuteční hosté se scházejí na zdevastovaném Chladilově statku. Průvod pokračuje vesnicí a střetává se s opilým funkcionářem Deverou a jeho duševně nemocnou chotí. Cesta z vesnice k městu je lemována polnostmi, o něž Chladil přišel a na náměstí procesí defiluje před zraky těch, kteří jej o ně připravili. Selka chtěla „jen“ pochovat manžela v rodinné hrobce. Vesničané však z pietního aktu udělali manifestační gesto.²⁰⁴ Možná proto se žena citově otevře, až když je všemu konec, ve chvíli návratu do vyhnanství na státní statek, kde se setkává s veselým rejem maškar. Kontrastní chvíle zbavená funerálního patosu umožňuje Matyldě návrat k sobě. V předchozích hodinách byla figurou vtaženou do nechtěné role v dramatu kolektivního pokání. Teď je opuštěnou ženou, která je všem lhostejná. Pláč pro ni není aktem lítosti nad zesnulým manželem, žena se v něm očišťuje.

Matyldino manželství nebylo příliš šťastné ani před vystěhováním, natožpak v bídě vyhnanství státního statku. Její vztah k choti byl spíše účelový stejně jako jejich partnerství postrádající skutečnou lásku. Selský pár zde není idealizován jako například ve *Všech dobrých rodácích*, kde nám Vojtěch Jasný prezentuje sedláckou rodinu jako vystřiženou z obrozenecké čítanky: pracovitý muž, věrná žena, poslušné a učenlivé děti. Jestliže u Jasného příkladnou rodinu stmeluje láska, u Sirového a Kantůrkové jsou partneři svázáni existenčním nezbytím a sveřepým odporem proti nelehkému osudu. Ten Matyldin doslova kontrastuje s obrazem ženy, tak jak jek v polovině 60. let popisuje sociolog Jan Tauber: *Odstranění výrobního charakteru rodiny je světodějnou událostí, zmnožuje výrobní síly národa, přivádí ženu k racionální činnosti, dává podmínky k jejímu intelektuálnímu růstu a k její skutečné svobodě* (TAUBER 1965: 115). Matyldě režim vyhradil ve společnosti jiné místo. Umolousaná práce na velkostatku je ubíjející, intelektuální růst v takovém prostředí pro zavržené občany nežádoucí. Žena dosáhne částečné svobody až poté, co se vydobude své a podaří se jí uspořádat důstojný pohřeb. I tak je to ovšem její osvobození pouze vnější, o čemž svědčí tragikomický „masopustní pláč“ na závěr.

Podle sociologa Josefa Kanderta byl venkovský dům a obecně celá usedlost v tradiční zemědělské společnosti chápány jako soukromý svět, do něhož mohli zasahovat jen členové rodiny a nejbližší příbuzní. Naproti tomu ulice a všechno za plotem bylo chápáno jako veřejný

²⁰⁴ Film se natáčel na Pelhřimovsku a konkrétně natáčení sekvence pohřebního průvodu posloužilo jako demonstrativní akt vzdoru vůči režimu. Coby kompars na pohřbu se filmařům totiž přihlášily desítky místních lidí postižených násilnou kolektivizací, která obzvláště na Vysočině byla velmi bolestná. Zdroj: Vzpomínka Evy Kantůrkové z filmového semináře občanského sdružení Střed na okraji, konaného dne 23. 11. 2006 v Praze, dále Viz SIROVÝ, Zdeněk: *...není zač, řekl Bůh (Vzpomínky filmového režiséra)*. Český spisovatel, Praha 1996, s. 97.

svět, do něhož mohli zasahovat všichni vesničané. Záleželo pak na ženě, zda z rodinného či sousedského problému udělá problém vesnický (KANDERT 2004: 160). Matylida Chladilová se k tomu odhodlala snad i proto, že o rodný dům přišla. Rozkradený a zničený statek po jejím návratu nebyl obyvatelný a hrdinka tak předala svůj životní příběh a rodinná traumata zbytku venkovského společenství. Definitivní cesta zpět možná nebyla. Návrat do rodného kraje byl jen nezbytným morálním intermezzem.

Zajímavé interakce rodiny s okolním venkovským společenstvím jsme svědky také ve filmu *Kateřina a její děti* (1970), který vypráví příběh tří dcer venkovské vdovy. Reflexe reality je i v tomto případě naturalistická, byť formou se film díky obrazové expresivitě (kamera Jan Čuřík) blíží spíše *Noci nevěsty* než *Smuteční slavnosti*. Hloubka psychologické studie hrdinek je ovšem ve všech třech filmech obdobná. Už fakt, že v každém ze zmíněných filmů sehrávají ústřední role ženám o něčem svědčí. Jako by právě ony dokázaly posloužit coby inspirativní figury, jejich prostřednictvím je možno hodnotit realitu zkolektivizovaného venkova. Proměna sociální role a postavení venkovské ženy byla v poválečném dvacetiletí zásadní a snad i proto přitažlivá. Obraz sedláka bránícího rodový statek před kolektivizátory byl příliš typický a ženské prizma tak mohlo scenáristům poskytnout alternativní pohled na to, co se s venkovem po Únoru dělo.

Zatímco v *Noci nevěsty* a *Smuteční slavnosti* vidíme ženy vzdorující a alespoň do jisté míry vítězí, v Gajerově snímku sledujeme obraz živoření jedinců, kteří se po většinu času nemohou vzepřít vnucené přizemnosti každodenního života. Snaha Kateřiny Valigurové (Zora Rozsypalová) o dobré zajištění budoucnosti svých dcer je přes tvrdošíjně odhodlání nepříliš efektivní. Nejstarší dcera se do rodné chalupy vrací s tím, že se jí rozpadlo manželství, prostřední se provdá za muže, který brzy po svatbě skončí ve vězení, a nejmladší si po útěku do města vrací těhotná a bez partnera. Předpojatý odpor jejich konzervativní matky ke „zkaženému“ městu (*Víš jak je to ve městě, na jedné straně zloděj, na druhé kurvisko.*) se jen stvrzuje. Nezlomná venkovanka se přes nepřízeň osudu nevzdává a snaží se realitu přijmout takovou, jaká je. *Víte, jednou jsem si uvědomil, že jsem se ještě nikdy nezamyslel nad tím, co všechno například pro mne udělala moje matka, co vůbec dělají matky pro své děti, a říkal jsem si, že bych měl natočit příběh silné a tvrdé ženy, která většinou vydrží všechny, i ty nejtěžší životní bouře,* uvedl k tvůrčí motivaci Václav Gajer.²⁰⁵

Sveřepý vzdor vůči nepřízni osudu je hlavní ideou tohoto komorně laděného díla. Zkolektivizovaný venkov tu v celistvosti prezentován není, jeho vnější znaky (JZD, kolektivní

²⁰⁵ PROSNIČOVÁ, Alexandra: S Václavem Gajerem o jeho filmu a statečné matce. *Záběr*, 1970, č. 8, s. 3.

organizace atp) zde nejsou patrné. Důraz je kladen na psychologickou drobnokresbu hlavních postav a postižení společenské reality prezentací charakterů vedlejších figur. O „zamrzlém“ stavu společnosti nevypovídá ani tak obraz zimního prostoru, vševypovídající je obraz necitlivého jednání vesničanů. Charaktery se tu obnažují bez omluvy a žádný z protagonistů není hodný následování. Zábava, při níž venkované tančí a zpívají, není uvolněná, ale spíše živočišná. Bujarým křepčením v místní hospodě jako by chtěli překrýt marasmus každodennosti a ne vyjádřit radost ze života. Divácké sympatie si svou bezelstností získává snad jen místní podivín Umpaj, a v jádru dobromyslné dcery Kateřiny Valigurové. V tomto jistě stárnoucí venkovanka vítězí: vychovala dívky, které přes kotrmelce v osobním životě neztrácí důstojnost a nezloumnou snahu korigovat nelehký osud. Obraz čtyř žen, které s dítětem v náruči kráčí zasněženou krajinou ke kostelu nechat pokřtít novorozeně, je světlým paprskem filmu, v němž jas humanity takřka schází. V té chvíli nám může vytanout na mysl věta z Abuladzeho filmu *Pokání* (1984): K čemu je cesta, která nevede k chrámu?

Zatímco kněze v Gajerově filmu nespatříme, učitele zde mám hnedle dva. Každý je přitom zásadně odlišný. Pan řídící (Jiří Pleskot) je klasickou figurou spořádaného pedagoga, který je loajální k systému, jenž ho živí, a životní realitě, která mu je souzena. Mladý učitel (Jaromír Hanzlík) naopak působí jako zástupce svobodomyšlné bigbítové generace. V jeho postavě zprvu vnímáme uvolněnost, touhu zastat se slabších, ohradit se vůči nepravdě a snad i změnit běh událostí k lepšímu. I on však nakonec prohrává. Volí společenský kompromis, zřídá se touhy srdce a vypočítavě si bere za ženu dívku, kterou nemiluje. Opilý novomanžel vrávorající kostelní lodí je smutně komickou figurou, která dosvědčuje, že konformismus a ztráta ideálů v posledku vedou k lidskému pádu. Zatímco dcery Valigurovy se dokáží zvednout a jít dál, učitel, který se zřekl lásky k jedné z nich, prohrává. Rebelantsky jednající nejmladší Valigurka, která se svou lidskou podstatou vzpírá lokální realitě, nakonec působí lidsky silněji než o pár let starší pedagog. Podle slov její herecké představitelky Jorgy Kotrbové měla Anděla dle instrukcí režiséra obsáhnout rozdychtěnost dětství, jemnost mládí a hloubku poznání. Je svérázně založená a drsné venkovské prostředí, ve kterém je nucena žít, jí vůbec nesedí.²⁰⁶ Rozverná Anděla své okolí dráždí, nespokojeně utíká do města, ale pak se i s „outěžkem“ z nezbytí vrací. I ji však matka Kateřina stejně jako ostatní dcery přijímá. Oproti vyústění původní synopse, ve které nejstarší dívka emigruje a prostřední spáchá sebevraždu, tvůrci nakonec přistoupili k optimističtějšímu závěru. Snad i proto se podařilo film zachránit před úplným zatracením.

²⁰⁶ ZVONÍČEK, Petr: Jorga Kotrbová po devíti letech. *Záběr*, 1970, č. 17, s. 8.

Gajerův snímek byl po svém dokončení podroben kritice normalizačním vedením Barrandova a do kin se dostal s pětiletým zpožděním. Tvůrce však musel přistoupit ke střihovým úpravám. Zjevné je, že eliminovány byly religiózní motivy, které realistický příběh zasazený do prostoru tradicionalistického Valašska přirozeně obsahoval.²⁰⁷ Kněze ve filmu nespátříme, krátce se o něm zmíní jen nemocná Valigurová (*Zavolaj ně panáčka...*). Ani v kostelní sekvenci svatby učitele není duchovní zobrazen. Novomanželé po obřadu rychle odcházejí od oltáře, aby opustili kostelní prostor. Z religiózní reality zde bylo zachováno jen zcela nezbytné, naštěstí včetně onoho závěrečného záběru cesty k chrámu. Snad proto, že bez něj by konec filmu byl zcela pesimistický. Obraz kostelních věží za horizontem krajiny, k nimž směřují čtyři hlavní postavy příběhu, byl jinak pro filmy uváděné v českých kinech v 70. letech zcela výjimečný. Jak poznamenává Štěpán Hulík ve své knize o normalizaci v české kinematografii, barrandovský šéfdramaturg Ludvík Toman byl zapříisáhlým odpůrcem všeho náboženského, pročež i filmy s venkovskými náměty za jeho éry takové motivy zásadně neobsahovaly (HULÍK 2011: 173). Snímek *Kateřina a její děti* však vznikl ještě v liberální době roku 1969, proto po jeho dokončení mohly být provedeny jen dodatečné úpravy. Pokud film nebyl zakázán zcela, vystřížení méně vhodných replik či motivů patřilo mezi nejjednodušší „náhradní“ řešení. Václav Gajer se inspiroval literární látkou spoluscenáristy Jiřího Křenka, ale při psaní scénáře i během natáčení došlo k tolika úpravám, že se o věrné adaptaci románu Hořké deště mluvit nedá. Pro režiséra byl scénář jen výchozím materiálem. Sám přiznal, že každá scéna filmu zaznamenala řadu změn. I když byl film natáčen v severočeských exteriérech, kvůli předloze a důrazu na tradičnost snímaného prostoru, byl záměrně stylizován jako příběh z Valašska, odkud pocházel autor námětu. Václav Gajer se však umělé folklorizaci vyhýbal a sázel na civilnost vykreslení horské dědiny. Dokonce se snažil eliminovat krajinářské záběry, k jejichž využití příběh z rázovitého regionu přirozeně vybízel. Režisér zvolil metodu stylistické jednoduchosti, která byla ovšem výtvarně povznesena originální kamerou. Václav Gajer k tomu uvedl: *Valašsko jako určitá folkloristická nebo přírodní oblast nehraje tu žádnou roli, my se dokonce vyhýbáme jakýmkoliv žánrovým obrázkům. Například s krajinou není vůbec počítáno jako s dějovým komponentem. Pokud je ve filmu snímána, tak pouze v detailech. Zásadně upouštím od celkových záběrů, jak krajinných, tak i masových, chci sledovat hlavně vnitřní hnutí lidí, chci, aby to byl komorní, baladicky laděný film, který je viděn jakoby dalekohledem.*²⁰⁸

²⁰⁸ PROSNIČOVÁ, Alexandra: S Václavem Gajerem o jeho filmu a statečné matce. *Záběr*, 1970, č. 8, s. 3.

Díky této režijní metodě se podařilo vytvořit sevřené filmové drama oproštěné od ornamentiky a vyhýbající se malebnosti. Film v sobě nese nadčasové poselství o neidylickém životě venkovanů v předvečer období všeobecného normalizačního kamuflování nejen venkovské reality. Filmu bohužel uškodily cenzurní nůžky, které mu dodaly příliš překotný spád a zřejmě jej zbavily řady nonkonformních scén. Osud Gajerova díla přitom mohl být ještě horší. Jak dokládá výrobní dokumentace z barrandovského archivu, v květnu roku 1972 se uvažovalo o likvidaci natočeného filmového materiálu.²⁰⁹ Náměstek ústředního ředitele čs. filmu však s tímto nesouhlasil a tak se nakonec přikročilo k variantě stříhových úprav. Pokud by nedošlo ani k nim, Gajerovo dílo by se zřejmě mohlo zařadit po bok umělecky vrcholných a formálně celistvých venkovských dramát druhé poloviny 60. let.

3.16 Temnota v duši venkovana

Filmy režiséra Evalda Schorma jsou zvláštním příspěvkem do tematiky hrané filmové tvorby reflektující prostor venkova. Vedle Vojtěcha Jasného, Karla Kachyni či Ladislava Helgeho, byl Schorm dalším tvůrcem, kterému byly venkovské náměty blízké. Pocházel ze statku a dobře poznal kolorit venkovského světa. Jeho psychologicky laděné filmy *Každý den odvahu* (1964) a *Návrat ztraceného syna* (1966) sice venkovské prostředí netematizují explicitně, ale příběhy hlavních hrdinů se k němu svým způsobem vztahují. Venkov je v nich vnímán jako určitá úniková idyla v opozici k nervnímu městskému prostředí. Dá se říci, že vedle postav outsiderů Schorma přitahoval i prostor periferie, a pokud si nevybral tu příměstskou, venkov pro něj představoval vhodné dramatické pole. Ve filmu *Každý den odvahu* zaujme především ironická scéna, v níž hlavní hrdina - úderník - frázovitě prezentuje před objektivy televizní kamery chov králíků. Jako z dobově deformovaného a vzhledem k vnitřnímu konfliktu hrdiny také zcizujícího lidového „receptáře“. Filmový historik Luboš Ptáček v případě tohoto filmu mluví o obrazu venkovské kocoviny, která je podobná té folklorní z Vachkovy *Moravské Hellas*. Ač se v případě Schormova snímku jedná o hraný film, reálie venkova i reakce venkovanů (zejména mladých chovatelů králíků) jsou stejně funkční jako folklor ve Vachkově filmu. Pouze obraz strážnických slavností je nahrazen vystoupením zájezdového varieté představujícím pokleslou formu městské zábavy (PTÁČEK 2000: 27). V *Návratu ztraceného syna* (1966) je pro hlavního hrdinu, depresivního mladého muže, venkov prostorem možného úniku, který se ovšem v závěru ukáže být pastí. Když pacient utíká z psychiatrické léčebny, u které si všichni narazí na skupinu družstevnic, které s ním

²⁰⁹ Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka Barrandov historie, dokumentace k filmu *Kateřina a její děti*, výstřižky z korespondence.

nejdříve žertují, aby jej pak označili za uprchlého vraha a dohnali až k fyzickému zhroucení. Venkovská idyla jako by ukázala svou odvrácenou živočišnou tvář. Ostatně k obdobnému poznání režisér dochází i v následujících výsostně venkovských filmech.

Od předchozích filmů se Schormovy snímky *Farářův konec* (1968) a *Den sedmý, osmá noc* (1969) neliší jen tím, že na nich režisér scenáristicky spolupracoval se zkušenějšími spisovateli, podstatná je hlavně jejich stylizace. Oproti realistické prezentaci socialistického venkova zde máme co do činění s podobenstvími, která jsou sice nadčasová, podprahově ovšem vycházejí z reálií venkova 60. let.²¹⁰ Dokumentární motivy bychom v díle sice hledali marně, ale způsob jednání postav a vymezení společenských rolí odpovídá rozvrstvení společnosti, která prošla kolektivizační transformací. Na patrnou časoprostorovou vázanost scénáře ostatně při zpracování literární látky upozornil jeden z dramaturgických poradců: *Nepodařilo se dosáhnout záměru v tom, aby se děj neodehrával v žádné reálné zemi ani v žádné reálné společenské situaci. Naopak. Obávám se, že bude lokalizován i chronologicky zařazován zcela jednoznačně.*²¹¹ O prohloubení nadčasové stylizace se tvůrci na základě podobných doporučení snažili, o čemž svědčí fakt, že ve výsledném díle nepoužili dialogy odkazující k hospodářské problematice socialistického družstevnictví. Vyslyšeli tím následující připomínku: *Zdá se mi, že všechny rekvizity současnosti příběh zbytečně znečišťují. Takové pojmy jako „státní dotace“, „příspěvky z fondu obnovy“, by se mi líbily v obecnějším, řekl bych nadčasovějším znaku. Moc krásný kontrast učitele a farářova kázání by nebyl nijak poškozen, kdyby se tam nevyskytovaly pojmy jako „živočišná a rostlinná výroba“. A současnosti scénáře by vůbec neuškodilo, kdyby tento učitelův projev zněl třeba nad nově zakoupenou hasičskou stříkačkou, než-li při typicky družstevní schůzi.*²¹²

S motivem JZD se nakonec ve filmu ani náznakem nesetkáme. Schorm se Škvoreckým ve *Farářově konci* prezentují spíše řadu motivů charakteristických pro tradiční venkovské společenství. Podstatný je především religiózní prvek, na jehož základu je drama rozvíjeno. Náboženská podstata venkova je tu zjevná, ovšem její úpadek vyplývá už z názvu filmu a některých replik (*My se tu všichni tak silně potřebujeme polepšit...*). Dychtivá touha venkovanů po knězi nastoluje téma religiózní vyprahlosti (*My jsme je tu potřebovali jako sůl. Svatby, pohřby, křtiny, všechno bylo odbytý...*). Schorm se Škvoreckým napsali příběh, v němž tuto vyprahlost nejen diagnostikují, kriticky reflektují, ale také se ji snaží naplnit

²¹⁰ Autoři sami v explikaci ke scénáři (diplomaticky) proklamovali, že nepůjde o „realistický příběh“, nýbrž o pohádku nebo podobenství, které se „neodehrává v žádné reálné zemi ani v reálné společenské situaci a doba je neurčitě dávno minulá nebo přítomná.“ In: *Archiv Barrandov Studio a.s.*, Sběrka Barrandov historie, materiály k filmu *Farářův konec*, technický scénář.

²¹¹ Tamtéž, posudek s. Sychry.

²¹² Tamtéž, posudek Oldřicha Daňka, s. 2, 3.

příslibem nové, byť falešné skutečnosti. Náboženské motivy však i v druhé polovině 60. let byly barrandovskou dramaturgií přijímány s opatrností, o čemž svědčí jeden z dochovaných posudků, který odkazuje k průtahům se schvalováním komedie *Procesí k Panence: Realizace tohoto scénáře by šla na ostré hraně. Je tu jistě určité nebezpečí sklouznutí do obrazů dotýkajících se citů věřících, ale na druhé straně hrozí tu i jisté nebezpečí adorace náboženských přístupů k životu, zvláště při zcela vážném pohledu na obřady a pod. Vzpomínám si ovšem na Stehlíkovo Procesí, při jehož projednávání také bylo nemálo otazníků, a právě proto si myslím, že při uvážené realizaci je možno se obou těchto nebezpečí vyvarovat...*²¹³ Obhájit „nekonfliktnost“ látky a tak doporučit film k realizaci se snažil i souhrnný posudek Ideově umělecké rady: *Příběh plný humoru a komiky se důsledně vyhýbá satirickému pohledu a jakýmkoliv symbolickým náznakům nebo myšlenkovým tajenkám, které by mohly dát podnět k scestným výkladům a konfliktu pravého a falešného náboženství nebo dokonce ateismu a církve. Jediným základem a záměrem filmu je postupné odhalování situace, která je od samého počátku neudržitelná, a proto stále tragikomičtější.*²¹⁴ Josef Škvorecký k tematické inspiraci však otevřeně poznamenal: *Katolicismus jsem poznal z té nejlepší stránky. Měl jsem štěstí na hodné příbuzné, kteří byli skutečnými a zbožnými křesťany. Farářův konec má svou kristusovskou legendu a měl by mít to, co má ona: to spojení nejprofánnějšího s božským.*²¹⁵

Prostředníkem onoho profánního a božského a tedy i nositelem naděje je ve *Farářově konci* kostelník maskovaný kněžským rouchem. Domnělý apoštol spásy přijíždějící do pozapomenuté vesničky na oslíku s upřímným předsevzetím ujmout se osiřelých oveček.²¹⁶ Morální dohled nad nimi v duchu ateistické nauky doposud vykonával místní kantor: *Já jsem pro dialog, pane faráři. Ovšem, není dobře možné, abyste v něm vy hrál prim. To uznejte.* Přirozeně nastává konflikt samozvaného kněze (Vlastimil Brodský) se světskou mocí. Tu představuje nejen učitel, ale také dráb a velitel hasičů. Faráře nejprve vyslýchají ve strážnici (hejtman: *Pro mne jste pil víno a konec.* kostelník: *Jenomže já jsem pil krev Páně.*). Farářova autorita se však nadále upevňuje, a tak kantor pověří školáka Júdu (biblické nomen omen) zinscenováním fingovaného dostaveníčka faráře s místní krasavicí Majkou. Vše dramatizuje požár stohu, v němž uhoří vandrák. Kantor nad domnělou farářovou mrtvolou pak pokrytecky

²¹³ Tamtéž, posudek Miloše Vacíka.

²¹⁴ Tamtéž, souhrnný posudek IUR, 24. února 1967.

²¹⁵ WOLLNEROVÁ, Senta: Malá filmová konfese Josefa Škvoreckého. *Filmové a televizní noviny* 18. 9. 1968.

²¹⁶ Jak vysvětloval Josef Škvorecký, jeho námět byl inspirován skutečnou událostí, o níž se dočetl v roce 1950 v novinách. Podle té zprávy se nějaký podvodník v Orlických horách vydával za faráře.

promlouvá: *Snažil se pochopit, kde je jeho místo v naší obci a tím i on pracoval pro budoucnost, pro to, aby se lidé měli rádi...*

Obraz potěmkinovské vsi je ve *Farářově konci* symbolizován fušerským zaváděním místního rozhlasu, jehož instalaci opět vítá především kantor: *No, myslím, že nám všem hodně pomůže. Ještě víc nás, abych tak řekl, sblíží. Lidé by se měli mít rádi.* Slovní obrat „mít se rádi“ je jeho oblíbenou replikou, v důsledku devalvující podstatu sdělení. Osoby zasazeného do rámce venkovské pouti jsou zde doplněny herci, kteří představují typy blízké loutkovým hrám. Postavy drába, hasičů, principála zde vystupují coby organická součást vesnice a zdůrazňují tak fiktivnost příběhu. Stejnou funkci má i kramářská píseň, která alegoricky komentuje jeho části. Celý příběh je stylizován jako biblická paralela. Obecní blázen Jan Páně vidí falešného faráře jako moderního Krista a většinu událostí traktuje v tomto duchu: kostelník přijíždí na oslu, Majka je Máří Magdalénou, učitelova nabídka spolupráce je „pokusem Páně“, kostelníkova smrt je současně ukřižováním i pádem zavrženého anděla (BERNARD 1994: 100). Zástupcem zla je manipulátorský kantor (Jan Libíček), který podle předlohy měl mít homosexuální sklony. Přes oslabení tohoto záměru herecká stylizace daný fakt alespoň naznačuje. Postava kantora zde v satirické nadsázce však především rozvíjí řadu postav venkovských učitelů z jiných hraných filmů. Ostatně už od dob obrozeneckých se česká literatura jen hemží vzdělanými pány učiteli, kteří se těší lásce a úctě celé obce, i dobráckými faráři: *Pozornost, s níž v těchto spisech vesničané naslouchají učitelům a farářům, kteří je vedou ke ctnostnému a pilnému životu, lásce k vlasti a národu, je vlastně vyjádřením úlohy, kterou vlastenecká inteligence českému národu připisovala – být jejím oddaným posluchačem* (RAK 1994: 89).

Venkovský pedagog byl komunistickou mocí po roce 1948 vnímán nejen jako intelektuální protiváha kněží, ale také jako vhodný propagační mezičlánek mezi mocí a venkovskou komunitou. Učitelé proto často sloužili coby osvětoví pracovníci či agitátoři horující tu pro kolektivizaci, tu pro ateistickou výchovu konvenující s marxistickým učením. Příkladný je v tomto ohledu následující dialog z *Farářova konce*:

Kantor: *Nedovedu si představit nic dokonalejšího, než je člověk.*

Farář: *Já zase nic nedokonalejšího.*

Kantor: *Proč v něho nevěříte? Vždyť je hodný.*

Má svoje chyby, ale je v podstatě hodný.

Farář: *Je v podstatě zlý. Má jenom svoje dobré vlastnosti.*

Učitele v roli ústřední osvětové figury venkovského společenství bylo možno spatřit například ve filmu *Žízeň* (1949), kde referoval o geologickém podloží obce sužované suchem. Jeho ideologičnost však zjevně nebyla dostatečná, a nejspíš i proto ještě v roce 1954 byla tato role označena při cenzurním posudku jako nevyhovující. *Ve filmu je zkreslena postava vesnického řídícího učitele, který však nic neřeší, pouze objasňuje statkáři geologické složení krajiny, kde se nacházejí vodní prameny. Postava bezpáteřní, jakých se vyskytovalo mezi učiteli velmi pořídku. Nechá si sloužit od dětí a je k nim hrubý...*²¹⁷

Ve filmu *Ještě svatba nebyla* (1954) byl učitel zase šířitelem lidové kultury, a pokud jde o ateistickou propagandu, nabízí se snímek *Králíci ve vysoké trávě* (1961). Svérázné pojetí pedagoga coby „kulturního apoštola“ v pohraniční obci pak můžeme sledovat ve filmu *Neschovávejte se, když prší* (1962). Učitel na venkově dříve zpravidla ani neměl vysokoškolské vzdělání, a přitom byl jedním z názorových vůdců v obci. To platilo i přesto, že od 60. let postavení pedagogů na vesnici postupně sláblo. Vedle funkcionářů MNV, JZD, Národní fronty, vedle agronoma, veterináře, lékaře atd., se vysokoškolsky vzdělaný pedagog časem stal pouze jednou z řady společensky důležitých osobností.²¹⁸ Ve filmu Evalda Schorma postava kantora však zastává vedle kněze ústřední roli třeba už proto, že kvůli nadčasové stylizaci zde zcela absentují dobově ukotvené funkcionářské figury. Místo funkcionářů zde moc zastupují tradičněji pojaté alegorické postavy, které ovšem svým pojetím plně zastupují démoničnost nomenklaturních kádrů: dráb, tajní policisté atd. Ostatně i ve výtvarné stylizaci se tvůrci inspirovali estetikou z časů mocnářství, první republiky i poválečné doby. Dílo je přitom přes vnějškovou stylizovanost vlastně naturalistické. Jako kdybychom vnímali atmosféru reality 60. let. Ostatně jako přiznává Josef Škvorecký, k reflexi tehdejší doby od začátku tvůrci směřovali: *Nakonec, jako ze všeho, na co Evaldova požehnaná ruka sáhla, z toho bylo filozofické podobenství o tom světě, který nás oba zajímal, kde jsme byli doma, a proto nás pálily jeho křivdy a pošetilsti: o světě po Únoru* (ŠKVORECKÝ 1991: 157).

Zahraniční kritici ve filmu nalézali především spor mezi světskou a duchovní mocí. Autorům však šlo též o něco dalšího: problém práva vnucovat druhým návody k tomu, jak mají žít. Schorm přitom jemně komediálnímu Škvoreckého textu dodal ostřejší kontury. Humor je tu jadrnější a nepořádek ve vsi odpudivější, scéna s tajnými policisty v kožených kabátech otevřenější a především, podání příběhu je filozofičtější. Schormovou snahou bylo

²¹⁷ Archiv bezpečnostních složek (ABS), f. Hlavní správa tiskového dohledu, recenzní karty k českým filmům, recenzní karta k filmu *Žízeň*. 3. 6. 1954, distribuce, s. Pánek – s. Vacíková rozhodla film vyřadit.

²¹⁸ NOVÝ, Lubomír: Sociální čas a sociální významy. In: *Současná vesnice* 4. Blok, Brno 1978, s. 113.

povýšit kulisy zábavné frašky na podobenství o lidské nedokonalosti a marné snaze uniknout osudu (DENEMARKOVÁ 1998: 78). Podle filmového historika Jana Bernarda, autoři ve filmu bořili především mýtus českého venkova: *dobrý farář – ano, ale je to podvodník, který podlehl pokušení; bodří venkované – ano, ale jsou snadno manipulovatelní, požívační, často krutí; krásné fráze – ano, ale co zakrývají; klasičtí, neschopní, humoristicky pojímání hasiči – ano, ale v důsledku jejich neschopnosti uhoří člověk, byť je to vandrák; venkovský učitel – ano, ale v jisté době a za jistých okolností je to defraudant, udavač a dogmatik; bavíme se dobře – ano, ale čemu se to smějeme?! Vždyť jsme to my sami a náš svět. Všichni lidé v něm jsou dobří i zlí zároveň* (BERNARD 1994: 106). Schorm nikoho neodsuzuje, jen zdůrazňuje karikující rysy. Tváří tvář společenským deformacím se projevuje podstata lidí. Ve Farářově konci každý myslí na svůj osobní prospěch. Dokonce i kostelník, který objektivně koná dobro, bere na sebe tuto roli z egoistických pohnutek a ti, kteří ho k ní přivedli, se po jeho smrti od něj egoisticky odvracejí. Lež neplodí pravdu a zlo neplodí dobro.

Obraz českého venkova ve *Farářově konci* je zcela nesentimentální a ve výsledku velmi autentický. Tento film je svázán (textovými narážkami i vizuálními detaily) s českými reáliemi, s pojmy specifické kulturní tradice a historie, více než proklamovaně realistické předchodzí Schormovy filmy. Je proto pochopitelné, že zdaleka neměl takový ohlas v zahraničí. Schormem aplikované filozofické přesahy byly tamními diváky těžko postřehnutelné. Zjevnější pro ně byla rozšafnost příběhu, která vycházela z původního ryze komediálního pojetí Josefa Škvoreckého: *Farář je můj sen o vesnici – mikrokosmos spojený vzpomínkou na klasické vesnické romány české literatury. Zemitá nemravnost. Je to vlastně nemravný film. Možná trochu renesanční.*²¹⁹ Film se jevil mnohým kritikům jako neustrojený i formálně, ovšem tato neustrojenost byla do jisté míry záměrná: *Do určité rozpadlosti tvaru se při Schormově tvůrčí metodě promítá právě rozpadlost světa, o němž vypovídá. Do této nesoudržnosti a hodnotového zmatku však nekompromisně vnáší právě hierarchizaci hodnot morálních* (BERNARD 1994: 108). Dle Radky Denemarkové je ve *Farářově konci* i následujícím *Dnu sedmém, osmé noci* obraz gogolovské vesnice, ono „vše jde šejdrem“, východiskem příběhu (DENEMARKOVÁ 1998: 80, 81). Je to téměř apokalyptický obraz většiny mýtů, jež zasahují tento národ, ale i jakéhokoliv člověka tohoto světa: *Stálé prolínání nejprotichůdnejších tendencí, jejich překrývání až do nerozlišitelnosti hovoří o chaosu stylů, ve kterém se ocitá doba, jež si nestačila vytvořit svůj řád, protože byla již tolikrát zaskočena a tolikrát se musela vrátit, nebo alespoň odchýlit.*²²⁰ *Farářův konec* je tedy přes svou

²¹⁹ WOLLNEROVÁ, Senta: Malá filmová konfese Josefa Škvoreckého. *Filmové a televizní noviny*, 18. 9. 1968.

²²⁰ DVORÁK, Jan: Několik zvláštností farářova konce, *Film a doba*, 1969, č. 2, s.

stylizovanost filmem, který hodnověrně odráží hodnotový i fyzický stav českého venkova 60. let. V diagnóze přitom dochází k poměrně jasnému poznatku: pokud se ze společnosti vytrácí kultura a skutečně žitá víra, společnost spěje k záhubě.

Pokud ve *Farářově konci* Schorm naznačoval příznaky rozkladu venkovského společenství, a stále ještě nabízel možná východiska (kající se Máří či Vandrák), pak *Den sedmý, osmá noc* (1969) přináší obraz absolutního zmaru. Stejně jako ve *Farářově konci* se i tady Schorm uchýlil k alegorii. Nelze však pochybovat, že se tu jedná o specifický pohled na českou vesnici ve vymezeném historickém okamžiku. Děj filmu se ostatně odehrává v létě, což odkazuje k zážitku okupace z osmašedesátého roku. Jde tu o úzkostné vyjádření obav o podobu a fungování socialistické společnosti poté, jak se projevila v krizovém období. To na příkladu událostí rozehraných v rámci mikrokosmu jedné vesnice.

V pestré mozaice epizod od komična k tragičnu a přitom stále krutěji se prezentuje řada postav zastupujících různorodé spektrum společnosti. Film vzniklý na základě scénáře Zdeňka Mahlera zachycuje události v nejmenované české vsi, tak jak se odehrají během jednoho večera a jedné noci. Domnělé blížící se nebezpečí ovlivňuje uvažování a činy většiny obyvatel a zavdává ke vzniku chaosu, který občané svým jednáním přiživují. Společenské i etické normy padají a na povrch se derou sebezáchovné pudy i přízemní zlomyslnost. V totální zprofanovanosti všeho jdou Schorm s Mahlerem daleko za *Farářův konec*. Kromě místního blázna, zde prakticky nenajdeme pozitivní postavu. Manipulativní figura pana srandisty, postava vyšínutého učitele a předseda obce postupně ztrácející soudnost. To jsou jen nejdůležitější figury, které zachvacuje zlo. Ztrácí se tu kulturní nános a humanita. Lidé bez výjimky podléhají pudům a egoismu: inteligent vraždí, srandistu přechází humor a předseda se snaží ztratit v davu.

Učitel: *Sousedí, nesmíme ztratit lidskou tvář!*

Vesničan: *Tady nejde o tvář, tady jde o kejhák!*

Opět jako ve *Farářově konci* jsou do příběhu zapracovány biblické motivy, které vytvářejí etický protipól k reálnému dění. Zatímco v předchozím filmu mravoučná křesťanská témata do vsi importuje falešný kněz, zde je to kočovné divadlo. Jestliže ve *Farářově konci* herci kopírují, co se děje kolem, popř. dění předjímají, zde jsou přímo aktéry i oběťmi událostí. Jejich představení pašijí průběžně sledují obecní činitelé a herci svojí hrou aktuálně reagují na to, co se děje před pódiem. Citáty z pašijí poukazují na to, že Schormovi jde o

kritiku devalvace základních životních hodnot a mezilidských vztahů v modelovém typu spotřební společnosti, jejíž projevy u nás po prožitém krizovém období silně vzrostly (BERNARD 1994: 128). Analogie tohoto podobenství nezakotveného v reálném čase s historickými fakty poúnorových dějin Československa jsou však širší.²²¹ A ve Schormově filmu potulní herci vypouštějí latinské verše ze hry o Ježíši Kristu, aby nedráždili diváky...

Scenárista Zdeněk Mahler však ve svém komentáři poukazoval především na nadčasovost příběhu: *Snažili jsme se dělat podobenství, to znamená, že jsme vědomě překračovali dobově podmíněné narážky. Přáli jsme si, aby Den sedmý, osmá noc byl vlastně žalm - žalozpěv, ve kterém se dává najevo, co by se s lidmi nemělo dělat.*²²² Závěr filmu, ve kterém vesnici sledujeme z celkového nadhledu jako by při přiletu ufo, vzbuzuje představu sociálního experimentu, jenž byl podniknut v rámci teritoria jedné vesnice coby modelovém vzorku společnosti: *Abnormální situace prověřuje skutečného člověka, ne jeho slupku. Lidé se schovali za kompromisy a různý stupeň adaptability a jsou v konvenci všedního dne nečitelní. Stačí však náznak vykojeného stavu, aby se ukázalo, kdo je kdo. A stav „osmého dne“ je extrémem opačného pólu* (DENEMARKOVÁ 1998: 91). Záměrem tvůrců bylo zdůraznit podíl jedince na společenském dění, a to bez výmluv na okolnosti. Schormovým opakujícím se tématem je právě tato odpovědnost lidí, neboť úzkost a strach jsou živeny protagonisty samými v uzavřeném prostoru.

Jelikož Evalda Schorma vždy zajímali vydědění, není překvapením, že ze všech postav zde nejvíce upoutá „poslední spravedlivý“ - místní blázen Josef. Ten senzitivně vnímá vyhrocenou situaci ve vsi, čelí útokům většiny a nakonec zůstává tím nejméně zblblým: *Blázen není ten, kdo přišel o rozum, naopak blázen přišel o všechno kromě rozumu* (DENEMARKOVÁ 1998: 89). Vesnický outsider se před běsnícími vesničany schovává ve vlastním domku, a poté, co ustojí jejich násilnické výpady, jako jediný ze vsi přežije. Pan srandista je vedle bezelstného blázna naopak manipulátorem: zločin nejdříve způsobí, a pak ho sám vyšetřuje, přepadne účetního (*Že bysme zorganizovali nějaký přepad? Jako že už jsou tady?*), a chalupníkovi namaluje na vrata hanobící nápis: *Zrádce*. Intelektuální svědomí obce zde zastupuje učitel, který od snahy o nadhled postupně přechází do role zfanatizovaného podporovatele chaosu. Učitel uprostřed ukrutností, nízkostí a podvodů postupně podléhá dojmu, že na tom všem spekulativním bude třeba něco pravdy. I proto nakonec vraždí přednostu stanice coby nepohodlného svědka.

²²¹ Jak podotýká Radka Denemarková, např. v dokumentu Heleny Třeštíkové *Sladké století* z roku 1998 jedna z vězných obětí procesů 50. let vzpomíná, jak se musela před vyšetřovateli vystříhat latinských výrazů, aby ji nezfackovali. In: DENEMARKOVÁ, Radka: *Evald Schorm – sám sobě nepřitelem*, s. 90.

²²² Zdeněk Mahler v rozhovoru s Evou Zaoralovou, *Film a doba*, 1990, č. 6, s. 300 – 304.

Farářův konec a *Den sedmý osmá noc* jsou nejen formou, ale i svým poselstvím podobně ustrojené filmy. To hlavní, co je spojuje, je zvolení chronotopu české vesnice coby prostoru, na němž je zkoumán člověk i to, co s ním dokáže provádět okolnosti. Totožné jsou u obou filmů i některé vnější rituály jako například zabijačka. Tento český obyčej předznamenává obětní jatka ve světě lidském a je symbolem animálnosti. Maximální stylizace v celku (alegorie), kompozici (paralela s mystérií) a detailech (repliky, herecký projev) je tu dle Jana Bernarda sloučena s velkou dávkou naturalismu: nejen zabijačka, ale i bláznovo plácání do prasečího mozku, a vrcholně pak znásilnění (BERNARD 2004: 126). Všechno je to vyhoceno k davové psychóze. Tu už není ani stopy po kolektivním veselí a snaze polepšit se. Chybí tu postava někoho, kdo si nikdy o lidech nedělá iluze, a proto je má rád.

Absolutní pesimismus a zjevná společenská kritičnost filmu vedly k okamžitému zákazu veřejného promítání po dokončení první oficiální kopie. Tu už nikdy nespáčil ani sám režisér. Vypovídající je v tomto směru vzpomínka Zdeňka Mahlera na pohovor s „normalizačním“ šéfdramaturgem barrandovského studia Ludvíkem Tomanem, který se odehrál po dokončení filmu: *Byl jsem patrně prvním, koho vyhodil. Prohlásil, že náš film viděl a že ho považuje za vrchol socialistické pornografie. Já jsem projevil názor, že ani jedno z těch slov není výstižné.*²²³

Po realizaci filmu *Den sedmý, osmá noc* a už v atmosféře „normalizačních“ čistek na Barrandově Evald Schorm ještě stihnul realizovat povídkový film *Psi a lidé* (1970), který před svou emigrací realizoval Vojtěch Jasný. Ten pro realizaci příběhů z venkovského prostředí doporučil Schorma dopisem z Jugoslávie, kde se tehdy nalézal. Jasný si Schorma vážil a měl v něj důvěru, zároveň si zřejmě uvědomoval, že právě Schorm je jedním z mála filmařů, kterým jsou příběhy odehrávající se na venkově osobně blízké. Ačkoliv ústřední dramaturg FSB Ludvík Toman přidělení režie rozpracované látky právě Schormovi napadl, zvráceno již nebylo (HULÍK 2001: 235, 236). *Psi a lidé* byli do kin uvedeni v září 1971, tedy již v období plně rozběhnuté normalizace. V atmosféře společenského zmaru a uměleckého úpadku filmové tvorby byly poetické povídky o přátelství psů a lidí závanem svobodomyslných 60. let. Jejich vyprávěcí hravost a výtvarné ladění ve stylu naivistických obrazů doslova kontrastovaly s unylým výrazem normalizační filmové tvorby. Propojení tvůrčího vkladu Schorma a Jasného, dalo vzniknout filmu, v němž se skloubily filmařské talenty obou „venkovských“ filmařů, a to za nemalého přispění Ester Krumbachové, která ovlivnila také výtvarný ráz vrcholného filmu české tvůrčí etapy Vojtěcha Jasného.

²²³ ZAORALOVÁ, Eva: Žalozpěv nad člověkem. Rozhovor se Zdeňkem Mahlerem o filmu *Den sedmý, osmá noc*. *Film a doba*, 1990, č. 6, s. 300 – 304.

3.17 Různé tváře rodáků

Máme-li si vybavit nějaké filmy, které zachycují kolektivizaci vesnice, jako první na mysli nejspíš vstanou *Všichni dobří rodáci* (1968). V době svého vzniku se film Vojtěcha Jasného v kinech uváděl zhruba půl roku, než byl na dvě desetiletí zakázán, ale přesto jej stihlo spatřit přes 914 tisíc lidí.²²⁴ Přinejmenším divácky se tedy jednalo o velmi úspěšné dílo. Další reformě-kritické filmy reflektující téma kolektivizace zaujaly už méně: Kachyňova *Noc nevěsty* (1967) přilákala 221 tisíc diváků²²⁵, Sirového trezorový snímek *Smuteční slavnost* (1969), který se premiéry dočkal až v květnu 1990 a souběžně byl uveden i na televizní obrazovce, spatřilo dokonce pouhých 629 platících diváků.²²⁶ Jan Jaroš si ve své studii o filmech zobrazujících kolektivizaci pokládá otázku, čím oslovili právě *Všichni dobří rodáci*? Jeho odpověď je následující: *Vesnická kronika, navíc časově i motivicky rozklenutá do poetizovaného, barevně kouzlivého tvaru, spěje ke zřetelné smířlivosti, zatímco černobílé snímky Noc nevěsty i Smuteční slavnost staví na vypjatém, pouhými dny či dokonce hodinami ohraničeném konfliktu, který zanechává pachut' roztrpčení i bezmoci.*²²⁷ Oba filmy pracují s kritickým nazíráním mocenských struktur, avšak nešetří ani oběti komunistické zvrů. Podle Jaroše se zde nejspíš srazila městská, intelektuální vize ušlechtilé a ušlechtilé trpící vesnice s jejím notně deziluzivním obrazem, který *Všichni dobří rodáci* pomíjí, neboť jak historik Jiří Rak příhodně napsal: *Představa o ideální české nezkažené vesnici, uchovávajících národní a lidské hodnoty, však i přes nepřítelů věků v našem vědomí přetrvala a přežila i komunistickou éru.* A doplnil ironický postřeh převzatý ze Škvoreckého Lvíčete, že režimy se sice mění, avšak jejich láska k chudému lidu pod Orlickými horami zůstává...(RAK 1994: 95).

Vrcholné dílo Jasného „české tvůrčí etapy“ *Všichni dobří rodáci* (1968) prezentuje obraz venkova v rozsahu obsáhlé filmové epeje, která zahrnuje řadu kulturních motivů. Tvůrce sbíral podklady ke scénáři reflektujícím poválečné dvacetiletí moravského venkova už od konce 40. let, ale prostor pro realizaci barrandovská dramaturgie poskytla až v průběhu osmašedesátého roku. Autor při psaní scénáře vycházel jak ze skutečných událostí, které se odehrály v jeho valašském rodišti Kelči, tak z obecně známých faktů. *Všichni dobří rodáci*

²²⁴ Po opětovném uvedení *Všechny dobré rodáky* spatřilo bezmála dalších 300 tisíc lidí, takže celkový počet přesáhl 1 205 000.

²²⁵ Po obnovené premiéře v listopadu 1990 však *Noc nevěsty* publikum již neoslovila. Na rozdíl od Všechny dobrých rodáků ji vyhledaly zhruba jen dva tisíce nových zájemců

²²⁶ O *Smuteční slavnosti* se traduje, že film byl bezmála symbolicky poprvé uveden 16. 11. 1989 (tedy v předvečer studentské demonstrace) na Filosofické fakultě University Karlovy, (nejnověji viz HULÍK, Štěpán: *Kinematografie zapomnění*, s. 64). Ve skutečnosti byla *Smuteční slavnost* veřejně promítána již o rok dříve na bratislavském Fóru mladého filmu (viz JAROŠ, Jan: O Fóru mladého filmu; *Scéna*, 1989, č. 2, s. 3).

²²⁷ JAROŠ, Jan: <http://www.ustrcr.cz/cs/filmove-pohledy>

jsou stylizovanou filmovou kronikou, v níž je vyprávění rytmizováno jednotlivými časovými etapami (máj 1945, předjaří 1948, zima 1958 apod.), které komentuje hlas vypravěče. Ve filmu se objevuje množství postav zastupujících široké spektrum obyvatel malého zemědělského městečka: od rolníků po živnostníky, od faráře po obecní funkcionáře.²²⁸ Dílo je složeno z několika tematických vrstev, které se navzájem prolínají, střetávají a umocňují. Soukromé boje jednotlivých postav jsou odlišné, ale osudy všech méně či více ovlivňuje proměnné klima „revoluční doby“. Život je tu přítomen v kompletním emotivním rozpětí. K „zakoušení světa“ dochází u rodáků prostřednictvím prožívání všedního i svátečního času. Cenu pro ně mají jak tiché chvíle společného zamyšlení, tak furiantská povyražení při muzice. Ostatně všechny slavnosti životního i výročního cyklu byly pro tradiční venkovské společenství vždy důležité. Počínaje křtem a konče pohřbem na straně jedné, a od masopustu až po advent na straně druhé, byly tyto činnosti příležitostí k předvedení jak osobních znalostí a vlastností, tak i obleku a dalších symbolů dosaženého postavení (KANDERT 2004: 176).

Ačkoli *Všichni dobří rodáci* zachytili nápor zvenčí vnucované kolektivizace, vztahy vesnické komunity v nich vyznívají veskrze idylicky. Zejména v první půli příběhu, odehrávající se v těsně poválečných letech, Jasný ve vyprávění uplatnil karnevalovou dovádělost a opájí se podmanivými sceneriemi ve střídajících se ročních obdobích. Ty jako by zůstávaly netečné vůči převratnému společenskému dění. Podle Jaroše tvůrce se svými postavkami souzní, ať se již dopouštějí jakýchkoli činů. Nad lyricky ztvárněným příběhem se klene smířlivý komentář. Jasný nevynáší jednoznačný odsudek, zamýšlí se spíše nad osudovými omyly. Daří se mu lépe tam, kde své hrdiny může problematizovat, sejmut z nich aureolu výjimečnosti²²⁹ Platí to například pro postavy nenapravitelného zloděje Pyřka, rozšafného sedláka Zášinka nebo místního intelektuála Očenáše. Vojtěch Jasný začal koncept rodáků promyšlet již v době, kdy natáčel *Touhu* (1958).²³⁰ K původu námětu odkazuje právě ztvárnění figury „čestného straníka“ Očenáše coby nositel společenského pokroku, jenž uznává, že se ve jménu „šťastné budoucnosti“ dělaly osudové chyby. Jedině on, někdejší varhaník, dospěje k určité katarzi, když vyvodí ze svých zkušeností ponaučení a vrátí se k práci v muzeu. Jiným prvkem z 50. let, který ve filmu zůstal, jsou vražedné úklady nepřátel komunistického zřízení, jejichž obětí se nešťastnou shodou okolností stane nevinný pošťák.

²²⁸ Jasný při obsazování vedlejších rolí kladl důraz na autentické představitele. Už v jejich zevnějšku chtěl zachytit odkaz životních osudů. Vesnická stařenka naslouchající Anděle nebo selčín téměř nepohyblivý otec jsou typickými příklady takovýchto vesničanů – typů. Jejich role jsou sice epizodní, ale nepostradatelné.

²²⁹ JAROŠ, Jan: <http://www.ustrcr.cz/cs/filmove-pohledy>

²³⁰ HOFMANOVÁ, Libuše: Rozhovor s Vojtěchem Jasným zejména o jeho posledním filmu *Touha*. *Film a doba*, 1959, č. 3, s. 177.

Na rozdíl od filmů jako *Smuteční slavnost*, které vnímají komunismus jako politický systém lidí utlačujících, *Všechny dobré rodáky* lze podle filmového kritika řadit mezi díla naplňující ideje "socialismu s lidskou tváří", neboť společnost navzdory prožitému utrpení „spěje vpřed“. Například dětem dříve pronásledovaného sedláka Františka, jenž se posléze přece jen se ujal vedení družstva, nikdo nepřekáží v kariérním rozletu. Když Očenáš v závěru příběhu navštíví Františkovu rodinu, zastihne jeho vzdělanou dceru, jež se doma zastavila při cestě z koncertního vystoupení. Františkovo rozhodnutí družstvu pomoci navíc jako by doslova ilustrovalo tezi, že teprve v další fázi kolektivizace se do vedení JZD dostaly osobnosti rekrutující se z bývalých středně situovaných rolnických rodin (VÁLKA 2011: 105).

Podle Jana Jaroše lze dovozovat, že předivo mikroregionálních vztahů procházelo daleko složitějšími vývojovými zvraty v každém okamžiku násilné přeměny, než vyplývá z jakoby strnule a neproměnně koncipovaného obrazu kolektivizace: *Na vesnici v předkolektivizační éře zajisté existovalo sociální pnutí, které mohlo také zasahovat do následných společenských procesů. Bohatí sedláci, na něž se soustředila kolektivizační zvůle, mohli být místní autoritou, ale zdaleka nemuseli být oblíbeni, neboť řada maloročníků byla na nich existenčně závislá, někteří byli známi svou pýchou, lakotou či asociálním chováním vůči čeledi nebo chudším sousedům, často je provázela i obyčejná lidská závist* (JECH 2008: 8, 9). *Leccos naznačuje, že „združstevnělí“ vesničané - tedy s výjimkou těch, kteří před totalitní mocí odmítli sklonit hlavu - se pozvolna přizpůsobili novým podmínkám a začali je vnímat jako cosi opět neměnného. Každé narušení tohoto sice vnuceného, ale postupně přijatého stavu bylo dokonce vnímáno nelibě.*²³¹

V dobách nejtvrdší kolektivizace se dokonce stávalo, že na vyhnání nejbohatších sedláků se podíleli i samotní obyvatelé obce, kteří nezapomínali, že u leckterých sedláků byl zemědělský dělník níž než dobytek.²³² Jaroš také nalézá upřesnění ponižujících životních podmínek, doložitelných ještě v meziválečném období: Velká část venkovského obyvatelstva - čeleď - neměla vůbec žádné bydlení. Služky a děvečky spávaly na půdě, někdy v komoře, někdy jen na seně a čeledíni obvykle přímo ve stáji na palandě nebo jen na slámě, přes kterou

²³¹ Je třeba doložen případ, kdy vesničané považovali vyvlastnění majetku za něco normálního, pokud by selhala dohoda - konkrétně se jednalo o odprodej pozemků. Viz: DRDA, Adam: Konec vesnických upírů. In: *Kolektivizace venkova v Československu 1948-1960 a středoevropské souvislosti*, s. 292.

²³² NOVÁKOVÁ, Drahomíra - NOVÁK, Pavel: Předsedové jednotných zemědělských družstev na Kutnohorskou - pokus o kolektivní biografii. In: *Prameny a studie 41 (Zemědělství a 50. roky)*, Národní zemědělské muzeum, Praha 2008, s. 64-65.

si přehodili houni.²³³ Podle zasvěcené reflexe filmového kritika, jenž pochází z jihočeského venkova, není proto divu, že za takových okolností se právě tito lidé, po válce oslovení komunistickou ideologií, mohli z přesvědčení a s vírou v přijatelnější budoucnost podílet na zločinech kolektivizace, kterou mohli vnímat jako dějinnou spravedlnost: Iluze výlučného postavení se vertikálně šířila od největších, nejbohatších sedláků přes střední a malé až k čeledi - a každou z vrstev tak oddělovala od ostatních. To platilo nejen při uzavírání sňatků, při sjednávání podmínek případné výpomoci, ale třeba také při posezení v hospodě, kde každá z těchto skupin sedávala samostatně: *Ve volbách roku 1946 zvítězili komunisté a ti, kteří jim dali svůj hlas, očekávali odstranění právě těchto přehrad, sjednocení v odporu vůči těm nejmajetnějším. Věřili, že se zbaví závislosti na nich, když se dohodnou na vzájemné spolupráci při obdělávání pozemků a společně si pořídí moderní mechanizaci. Nikdo netušil, že vnucená kolektivizace posléze smete téměř všechny soukromě hospodařící rolníky.*²³⁴

Vedle širokopásmové reflexe dějin poválečného venkova a jeho kolektivizace je přínosem Jasného filmu ztvárnění jeho idealizované podoby. Zduchovnění zdánlivě obyčejného je důležitým prvkem poetičnosti díla, které spiritualitu neváže jen k prostoru kostela. Paradoxně mnohem více ji nacházíme mimo něj. I těžká dřina na poli v tomto zorném úhlu překračuje svůj základní obživný účel a stává se aktem díkůvzdání za dar úrodné země, v němž se rolník dostává do role posvěceného obřadníka. I folklorní zvyky zde nabývají hodnotnějšího etického obsahu a slouží k reflexi osudů zúčastněných. Když se nevypořádáš s drsnou realitou civilním způsobem, pomůže ti masopustní maska. V ní se na chvíli vrátíš do světa volnosti a rozpustilosti. Dokonce do něj vtáhneš i revolucionáře, kteří se tento svět snažili pozměnit k obrazu (prospěchu) svému a vytrhneš je na okamžik z jistot nedotknutelných mocipánů.

Jestliže jsou, jak sám režisér prohlásil, *Všichni dobří rodáci* pasionálem - sbírkou osudů mučedníků - za nejsvětější figuru lze označit sedláka Františka. Jeho postava je ztělesněním většiny rolnických ctností: samostatnosti, trpělivosti (*Všechno chce svůj čas.*) a odolnosti (*Člověk vydrží víc než kůň.*). Tento muž se neřídí požadavky proměnlivého společenského řádu, ale „zákony věčnosti“. František je symbolem úcty k rodu a pokorné mravnosti, je živoucím svědomím obce, která k němu vzhlíží coby k morálnímu barometru. Jeho postava je až cimbuřovskiy idealizovaná, zároveň personifikuje to, čemu se říká selský rozum. Jak přitom vysvětluje sociolog Bohuslav Blažek, ten nepředstavují teoretické zákony ani mechanické opakované poučky, ale schopnost rovnou vidět a mezi sebou probírat problémy každodenního

²³³ kolektiv autorů: *Dějiny hmotné kultury a každodennosti českého venkova devatenáctého a první poloviny dvacátého století*. Národní zemědělské muzeum, Praha 2007, s. 248.

²³⁴ JAROŠ, Jan: <http://www.ustrcr.cz/cs/filmove-pohledy>

života tak, že se z toho rodí jejich řešení: *Selský rozum je způsob myšlení, který se na mnoha místech světa do jisté míry nezávisle vyvinul jakožto optimální přístup malého místního společenství vázaného na určité místo. Není to myšlení jedné vesnice, ale myšlení odpovídající životu v jedné vesnici nebo v jednom venkovském regionu* (BLAŽEK 2004: 14).

Pokud Vojtěch Jasný ve *Všech dobrých rodácích* zloduchům odpouští, pak ty následováníhodné posvěcuje. Jasný spíš než konkrétní jedince soudí záporné vlastnosti člověka jako takového, jeho vlčí instinkty, lhostejnost, stádnost. Valná většina vesnické komunity s vývojem událostí sice nesouhlasí, ale mlčí a postupně se přizpůsobuje. Kostelní sbor při zkoušce lehce zamění revoluční ódu za náboženskou píseň a většina hospodářů se řídí ne podle vlastního svědomí, ale podle mínění mladšího Františka. Jestliže ten pro svůj tuhý kořínek a nezlomnou víru podléhá tíži doby až po letech, jeho blízcí přátelé (Pyřk, Bertin, Zášinek) umírají poměrně záhy. Podle filmového historika Milana Hanuše jejich úmrtí působí jako fátum, jako úradek vyšší vůle. Všichni tři umírají obřadným způsobem, jako by se připodobňovali postavě Krista. Rozfázovaný pohyb kamery estetizuje jejich smrtelný pád a Pyřk v křečích dokonce padá na zem způsobem, kdy s roztaženými rukama připomíná ukřižovaného. Vanutí peří, které ho postupně zahaluje, symbolizuje nanebevstoupení a Zášinkův skon v náruči služebnice je přesnou replikou piety. Inspirace lidovou křesťanskou tradicí povyšuje osudy obyčejných lidí do roviny světců.²³⁵ Smrt těchto tří mužů přichází z nutnosti, v důsledku jejich osobnostní neslučitelnosti s dobou. Jejich spontaneita se čím dál více vzpírá požadavkům nové éry. Bertin je příliš „čistý“ na to, aby přijímal nové způsoby třídního boje, Pyřk je příliš svobodomyšlný na to, aby se dokázal poddat režimu převýchovy a Zášinkova bohémnost se s časem uniformity také těžko snáší. Vytrácející se svět rodáků byl světem srdečného stýkání, prožitků a barev; nic z toho jim nová doba nenabídla. Hrdinové proto před ní unikají alespoň do hospody, kde nachází zapomnění ve zběsilém víru tance a magické síle zpěvu. Masopustní křepčení je přenáší do jiného, méně závazného světa. Masky rodákům umožňují na čas změnit identitu.

Jak podotýká Luboš Ptáček, režisér jako jeden z mála českých filmařů dokázal vytvořit filmovou paralelu k folklorismům, tedy sekundárnímu využití prvků lidové tradice, tak jak se objevují v široké paletě českého výtvarného umění.²³⁶ Mezera mezi primárním folklorním zdrojem a Jasného filmovou interpretací je přitom značná. Užití lidových prvků a částečně i rurálního naivismu zdůrazňují tvůrcův intuitivní přístup ke skutečnosti (PTÁČEK 2000: 55).

²³⁵ HANUŠ, Milan: O poetičnosti *Všech dobrých rodáků*. *Film a doba*, 1990, roč. 36, č. 6, s. 345-346.

²³⁶ Viz *Folklorismy v českém výtvarném umění XX. století*. Katalog výstavy, České muzeum výtvarného umění v Praze, Praha 2004.

Ve fašankovém reji se všichni protagonisté stávají účastníky hry, jež má spravedlivější pravidla než ta, kterými se řídí bolestná dramata všedních dnů. Scéna Zášinkova teskného zpěvu, při níž všichni zúčastnění strnou v nehybných pózách, má takřka magický účín. Reálný čas se v ní zastavuje a šenkovní ruch utichá. Zpověď člověka zasaženého životním selháním není určena jen přísedícím, ona má vertikální směřování. Pod omamným působením takových okamžiků rodáci opět ustavují zpřetrhané bratrství a v extatickém vytržení vstupují do vyšší dimenze reality, v níž znovu nalézají ztracenou pospolitost.

Všichni dobří rodáci snaží se o prezentaci mozaiky poválečného dvacetiletí na moravském venkově přirozeně předkládají i několik religiózních motivů. Ty archetypální, spjaté s osudem a vykreslením jednotlivých figur (Františkova „svatost“, Zášinkova „pieta“) byly již zmíněny. Opomenout však nelze ani zobrazení církve, která je zde podobně jako v *Touze* vnímána jako stálá autorita venkovského světa. Náboženství zde není vnímáno coby komický anachronismus jako v komedii *Procesí k Panence*, ale jako přirozený prostředek formování etiky venkovanů. Úvodní scéna zpěvu budovatelské písně na chrámovém kúru, kterou iniciuje pokrokářský varhaník Očenáš, má sice komickou gradaci, ale spíše vyjadřuje paradoxy poválečných společenských nálad než protináboženské apely. Dle Luboše Ptáčka estetický a společensko-apelativní rozměr záběrů církevních staveb a obřadů (silueta kostela, varhanní hudba) zde převyšuje možný spirituální význam takových scén. Jasný ve filmu prostě prezentuje církev jako přirozenou součást a nezpochybnitelnou autoritu venkovského světa (PTÁČEK 2000: 51, 54, 55). Přesah do sféry náboženské mystiky ve scénách spjatých s církevními prvky ovšem absentuje. Ta je paradoxně mnohem více patrná v prostoru, který je obecně pojímán jako světský protipól kostela.

Hostinec na vesnici byl vždy originálním malým světem. Vedle kostela to byl snad nejdůležitější společenský prostor. Ve všední den do venkovských hospod přicházeli vesničané proto, aby zahnali žízeň, anebo aby vyrovnali nějaký „čestný dluh“. V pátek a v sobotu večer to bylo místo společenských setkání. Projednávaly se zde politické záležitosti i dojednávaly obchody či nejrůznější výpomoci (KANDERT 2004: 96). V Jasném filmu je hostinec zobrazen velmi plasticky v odlišných situacích svátečního veselí i všedního klidu. Svým jednotným barevným laděním a asketičností interiéru připomíná divadelní kulisy. Dřevěná podlaha hostince symbolizuje jeviště, na němž se příchozí nejen charakterově kamuflují, ale i obnažují. K tomu dochází například ve chvílích zpěváckých výstupů nebo při pověrečném čtení z dlaní. Děje se tak i ve scéně masopustního odpočinku, v níž skupina převlečených rodáků nehybně sleduje družstevníka Máčalu v okamžiku zpytování. V atmosféře hostince se zrcadlí proměnné klima doby. Pokud výčep zpočátku kypí veselím a

odráží tak stále trvající naděje, v průběhu let tichne. Život se z něj vytrácí stejně jako z vesnických uliček, polních cest nebo lánů. Někdejší varhaník Očenáš v závěru příběhu ve všední den vstupuje do prázdného, studeného sálu, kde mu nemohou nabídnout ani slivovici, ani režnou, k dostání je pouze vodka. Zpěv umkl a tanec ustal. Rodáci se stáhli do svých domovů a pospolitost nahradila izolace. Venkov vyvlastněný jeho obyvatelům se stal bezdomovím.

Pozoruhodné je, že závěr filmu je skeptičtější, než tvůrce původně plánoval. Přeživší rodáci se měli po letech sejít pod starou lipou a smířlivě rekapitulovat minulost. V obci měl být také postaven nový kulturní dům a měly se konat družstevní dožínky.²³⁷ Sedlák František coby předseda JZD se snažil rozpolcenou komunitu vesnice opět sjednotit a nasměrovat ji k pozitivním hodnotám v novém společenském kontextu. Jak dokládá do filmu nezařazená Františkova řeč na družstevní schůzi, partajnictví mělo být upozaděno: *Nejsem pro politiku. Všichni to víte. Chci vést družstvo cestou rozumného hospodaření, společné píce a usilovné práce k prospěchu a spokojenosti nás všech. Uznávám všechny lidi stejně, neuznávám těch, kteří na základě politické příslušnosti se dožadují výsad a privilegií pro sebe.*²³⁸ Tyto obrazy nakonec nebyly realizovány a „družstevní etapa“ rolníka Františka je po jeho smrti pouze krátce vysvětlena dcerou, která se i v novém kontextu dokázala profesně prosadit. Dá se přitom předpokládat, že kdyby její otec nabídku funkce předsedy JZD nepřijal, těžko by uplatnění hledali i jeho talentovaní potomci. *Husička divoká, letěla z vysoka, přišel na ni střelec, střelil ju do boka.*²³⁹ To je část textu lidové písně, která měla dle původní koncepce zaznít v závěru filmu. Je vhodné si uvedený text připomenout. Ve zkratce totiž shrnuje příběh všech dobrých rodáků, kteří střelcům ze sousedství postupně podléhali. Naděje však zůstala, neboť jak praví pokračování písně nesené zraněným tvorem: *Moje dobré děti, nedělají škody, plovou po potoce, napijou se vody...*

Všichni dobří rodáci se dočkali četného a povětšinou vřelého kritického přijetí.²⁴⁰ Jak však upozorňuje Jan Jaroš, probírka recenzemi nachystá nejedno překvapení. Například kritik Rudého práva Jan Kliment, zanedlouho nechvalně známý prosazovatel normalizační linie, v čase premiéry film - byť s výhradami – hájí: *Křivdili bychom umělci, abychom mu nepřiznali,*

²³⁷ Archiv Barrandov Studio a.s., Sbírka Barrandov historie, dokumentace k filmu *Všichni dobří rodáci*, synopse.

²³⁸ Archiv Barrandov Studio a.s., Sbírka Barrandov historie, dokumentace k filmu *Všichni dobří rodáci*, technický scénář filmu, obraz 107, 26. 9.1967.

²³⁹ Tamtéž, obraz 129, 26. 9.1967.

²⁴⁰ Soupis novinových, časopiseckých i knižních ohlasů na *Všechny dobré rodáky*, a to jak domácích, tak zahraničních, obsahuje na 180 položek. Voz *Český hraný film IV 1961-1970*. Národní filmový archiv, Praha 2004, s. 416-417.

že se snaží, seč jde, o pohled nezjednodušený. Objektivní zjištění třídního boje, teroru proti komunistům, vedoucího často až k vraždám, obráží i tato láskyplná kronika moravské vesnice,²⁴¹ a dokonce se staví proti čtenářským hlasům požadujícím jeho okamžité stažení.²⁴² Naproti tomu pozdější disident Emanuel Mandler se v posledním vydaném čísle časopisu Tvář netají kritikou. Všem dobrým rodákům přičítá změkčující, zjednodušující, klišovitou výpověď, přesně diagnostikuje rozpory, které ani dnes nejsou příliš zohledňovány: *Dílo, které si klade značné umělecké ambice, vyvolává evokáním několika dnes už banálních (protože ne vždy přesných) sociologických údajů o tíživé a tragické době všeobecný souhlas, který mnohonásobně posiluje tím, že sice nepřímě, ale zato důkladně snímá z diváka jeho eventuální vinu: svaluje ji na jedince a ne na politickou instituci.*²⁴³

Po roce 1989 byli přes tyto výhrady Všichni dobří rodáci povýšeni na jedno z úhelných děl české kinematografie a jsou přinejmenším diváky ceněni mnohem více než zmíněná *Noc nevěsty* či *Smuteční slavnost*. Možná i tato zřejmá popularita filmu přiměla Vojtěcha Jasného k tomu, že koncem 90.let natočil film, který na někdejší filmový opus svým obsahem i stylizací částečně navazuje. Snímek *Návrat ztraceného ráje* (1999) však byl příliš poznamenán dlouholetým odtržením tvůrce od českého prostředí a ve svém idealizovaném obrazu českého (moravského) venkova nepřilíh korespondoval s jeho skutečným stavem.

Ve stínu rodáků zůstává i jejich dokumentární dovětek *Česká rapsodie* (1969), film do kin v dané době již nepuštěný.²⁴⁴ Vznikl jako zakázka pro světovou výstavu v japonské Ósace a v domácím prostředí jej téměř nikdo neznal. Namísto oslavného portréту Československa Jasný natočil elegické zamyšlení nad tichou bezmocí a zklamáním lidí traumaticky prožívajících vpád okupačních vojsk: V pojetí zřetelně vychází z poetiky *Všech dobrých rodáků*, dokončených nedlouho předtím. Jasný používá obdobně nasnímané i sestříhané krajinné motivy i kompoziční prvky v uspořádání lidských postav (např. sveřepě vyhlízející stařena, která v rodácích předznamenávala smrt; zachmuřené tváře vesničanů stojících v nehybném houfu). Mlčenlivé shromáždění s posmutnělým, ale odhodlaným výrazem ve tvářích, vyjadřujícím rozhodnutí nepoddát se, má stejnou emocionální působivost jako obdobné scény z *Rodáků*.²⁴⁵ Rozměru citátu pak podle filmového kritika nabývá výjev, kdy veselý rej masopustních masek, dovádějících v zasněžené krajině, se zastavuje, lidé si masky snímají a dívají se na muzikanty, hrající pohřební melodii.

²⁴¹ KLIMENT, Jan: Všichni rodáci jedna rodina?, *Tribuna*, 1969, č. 20, s. 14.

²⁴² KLIMENT, Jan: Nad dopisy k jedné filmové kritice, *Tribuna*, 1969, č. 25, s. 15.

²⁴³ MANDLER, Emanuel: Naše světové stíny. *Tvář*, 1969, č. 6, s. 10. Též: *Tvář*. Torst, Praha 1995, s. 396.

²⁴⁴ Česká rapsodie byla uvedena až v roce 1996, aniž by vzbudila větší pozornost. Viz *Filmové listy - zvláštní vydání. Projekt 100 - zima 1996*. Asociace českých filmových klubů – NFA, Praha 1996, s. 78.

²⁴⁵ JAROŠ, Jan: <http://www.ustrcr.cz/cs/filmove-pohledy>

3.18 Bilance a přesahy

Z hlediska etnografického je tradice vědomým procesem, jehož úkolem není jen zajistit pouhou existenci společnosti, ale také její řád, její organizaci.²⁴⁶ Snad i proto nechtěla totalitní moc i po absolutním ovládnutí společnosti tradice zcela upozadit či dokonce zlikvidovat. Ona je pouze transformovala k obrazu svému tak, aby jí neškodily, ale posloužily. Na druhou stranu o to samé se snažili i lidé, kterým byla ona oficiální tradice s vrchu servírována. Jak dokládají sociologické výzkumy Josefa Kanderta nebo Haldid Haukanes, lidé na venkově si prostě onu státem propagovanou kulturu socialistického občana přizpůsobovali tak, aby jim dokázala přinášet uspokojení.

Řada hraných filmů s venkovskými náměty natočená v letech 1945-1969 v souhrnu poskytuje plastický (byť z hlediska kvality i objektivitě zpracování proměnlivý) obraz vývoje prostoru, který prošel snad nejradikálnější sociální změnou v rámci československé společnosti. Filmová dramaturgie sice neustále žehrala, že námětů s venkovskou tematikou by mělo být vzhledem k závažnosti tématu více, ale tvůrců schopných hodnověrně ztvárnit venkovská témata se nedostávalo. Většinou se jednalo o filmaře, kteří měli s daným prostorem osobní životní zkušenost, ale jak dokládá případ Ladislava Helgeho (rodem Pražana), nemuselo to být pravidlem. Faktem je, že ostatní tvůrci, kteří venkovské náměty kontinuálně a často i úspěšně zpracovávali, alespoň do jisté míry ex-venkovany byli. Vojtěch Jasný sice vyrůstal v učitelské rodině, ale pocházel z tradičního valašského kraje. Karel Kachyňa, rodem z Hané, byl s venkovským prostředím také dobře seznámen. Evald Schorm naproti tomu vyrůstal na statku u Mladé Vožice. Opomenout nelze scenáristu Jana Procházku, který nejenže pocházel z tradiční rolnické rodiny z Ivančic u Brna, ale později si prošel i svojí mládežnickou zemědělskou etapou na statku v pohraničí. To jsou nejdůležitější tvůrci české kinematografie, díky nimž se podařilo venkovský prostor a jeho vývoj v poválečném pětadvacetiletí zachytit v několika významných dílech a z různých perspektiv. Tyto doplňuje řada filmů průměrných i podprůměrných, z hlediska obsahu realitu často deformujících nebo dokonce překrucujících.

Ve filmech vzniklých v první polovině 50. let, které využívají budovatelského narativu, je „radost lidu“ zjevně kamuflovaná a filmový obraz tehdejšího venkova skutečné realitě zjevně odporuje. Jak folklorní, tak i náboženské motivy jsou pouze zneužity k povrchní ideologické propagandě. Stejně tak zobrazení sociálních zvyků venkovanů odpovídá „třídním šablonám“

²⁴⁶ TOMEŠ, Josef: Problémy výzkumu obyčejové tradice na současné vesnici. In: *Současná vesnice* 4. Blok, Brno 1978, s. 79.

socialistického realismu, který charakterizoval jednání postav dle příslušnosti k té které sociální skupině. Venkované v těchto filmech lidovou kulturu přijímají nebo vytvářejí tak, jak si to žádá vyšší moc (viz např. film *Ještě svatba nebyla*). Autonomní projevy jedinců vymezující se vůči oficiální kultuře lidově-demokratického státu se začaly ve filmech objevovat až v druhé polovině 50. let, třeba právě s motivy reflektujícími náboženský život na venkově (viz např. film *Hořká láska*). I na konzervativní venkov ovšem kulturní „sovětizace“ společnosti začala postupně pronikat a měnit společenské zvyky. Ostatně ty byly často vázány na hospodářský systém, pročež vytvoření zcela nové struktury zemědělství podnítilo také proměnu všednodenních i svátečních obyčejů venkovanů. Někteří etnografové tomto ohledu dokonce hovoří o odkulturování, jež se navenek nejzřetelněji projevilo devastací kolektivní historické paměti a obecným úpadkem středních vrstev: *Takto byl nastolen svět sériového pásového vkusu, který je paradoxně ve svých důsledcích nikoli nepodobný extrémním projevům konzumismu západní části někdejšího bipolárního světa.*²⁴⁷ Tento svět „sériového vkusu“ zkolektivizovaného venkova nám prezentuje především několik filmů z první poloviny 60. let. Příznačné přitom je, že tato díla nadále zamlčují negativa nátlakové kolektivizace, a to i ve vztahu ke kulturní sféře venkovského života (viz např. *Procesí k Panence*). Výjimky samozřejmě existují. Jestliže v druhé polovině 50. let to byly filmy *Touha* a *Velká samota*, začátkem následující dekády lze poukázat na *Cestu hlubokým lesem*. Změna nastává v průběhu 60. let, kdy se v několika filmech uplatňujících reformě-kritického narativ objevuje řada motivů relativizujících dříve nezpochybnitelný „pozitivní“ dopad kolektivizace na venkovskou societu (např. *Všichni dobří rodáci*). Především se na scéně objevují i zástupci těch vrstev společnosti, které byly perzekvovány a kolektivizace jim uškodila (*Smuteční slavnost*) a vedle toho začínají být reflektovány negativní symptomy socialistické transformace (*Handlíři*). Sociolog Bohuslav Blažek v této souvislosti hovoří o zpohodlněném otroctví či tzv. maladaptaci venkovana:

Začalo mu vyhovovat, že se musí podrobit pracovní době, protože to často znamenalo méně práce i rizika než předtím, nebo že dostává hotové peníze, za které si může kupovat stále víc z toho, co si předtím opatroval sám. Přitom ale venkované přišli o cosi nenahraditelného - o možnost svobodně rozhodovat o náplni svého času na základě vlastnické zodpovědnosti a porozumění všem stránkám pracovního procesu. I hospodáři se často začali chovat jako bezzemci. A to bylo přesně cílem všech těch lákadel jako zprůmyslovění zemědělství a dohnání města. Z času udřeného, leč svobodného a zodpovědného člověka se stává zpohodlnělý a

²⁴⁷ MALÍNSKÝ, Jiří: Dějinná devastace svérázu místa a siluety (krajina preindustriální, industriální a postindustriální). In: *Tvář naší země – krajina domova. Krajina v ohrožení*. (6). Praha 2001, s. 193.

zľhostejný otrok. Ze soběstačného venkovana se stává zproletarizovaná periferie, která si v ničem nestačí sama a ve všem je závislá na často vzdálených městech (BLAŽEK 2004: 162).

V tomto ohledu je však nutné upozornit také na nebezpečí idealizace minulosti, neboť i předkolektivizační venkov měl řadu problematických aspektů spjatých například s majetkovými poměry vesničanů. O jistém druhu „otroctví“ by se dalo v některých případech mluvit i v souvislosti vztahů mezi sedláky a námezdními zemědělskými dělníky. Představa, že minulost je sama o sobě lepší, než současnost a mnohem lepší než budoucnost, je hluboce zakořeněná v myšlení lidí. Zrcadlí se v ní jistota věcí, událostí nebo činů, které jsou známé, a zároveň obava a nejistota z těch, které teprve přijdou (HÁJEK 2008: 11). Romantizaci venkova, tak jak ji prostředkují *Všichni dobří rodáci*, *Touha* nebo venkovské veselohry ze začátku 60. let odporuje jeho naturalistický obraz v reformě-kritických filmech druhé poloviny dekády: *Noc nevěsty*, *Smuteční slavnost*, *Kateřina a její děti*. O zcela nepřikrášleném obrazu „vesnického běsu“ v „bezčasovém“ *Dnu sedmém, osmé noci* nemluvě. Čeští filmaři se na konci 60. let dobrali výsostně realistického obrazu venkovského prostoru a nebýt nastoupivší společenské a kulturní „normalizace“, již provázela i souběžná destrukce tvůrčího potenciálu české kinematografie, dá se předpokládat, že by v následujících letech vznikla další inspirativní díla. Takto pouze došlo k reinkarnaci šablon socrealistické tvorby 50. let přirozeně, kvůli zkušenostem „revisionismu“ let šedesátých posunutých na jinou rovinu. Filmový obraz kolektivizace venkova normalizačním prizmatem tak po narativu budovatelském a reformě-kritickém představuje třetí vyhraněnou fázi reflexe dané problematiky.

Jak podotýká historik Jaroslav Pinkas ve své studii o proměnách obrazů kolektivizace, zatímco reformě kritické filmy se skrze kolektivizační téma dotýkají obecných etických problémů (zodpovědnost moci, autonomie jedinců), normalizační snímky přesah pouze kvazireflexivně předstírají a primárně se opět soustředí na historickou stránku procesu kolektivizace. Jak dokládá film Antonína Kachlíka *O moravské zemi* (1977), normalizační díla přitom často vedou nenápadný dialog s reformně kritickými předlohami; v tomto případě Jasného opusem: Jako příklad lze uvést zobrazené vesničanů při setkání s agitátory: *V Jasného Rodácích má polarita mezi venkovany a agitátory intenci tragédie a obě strany jsou představeny jako rovnocenné síly disponující přehlednou soustavou názorů. V Kachlíkově Moravské zemi je tato scéna sice představena podobnou formou, ovšem vyznívá*

odlišně. *Nejde zde o střet rovnocenných sil, vesničané jsou výrazně karikováni v duchu nejlepší tradice barokních interludií a jejich střet s mocí má podobu frašky.*²⁴⁸

Podle Pinkase jsou filmy o kolektivizace vzniklé v 70. letech příkladnou výpovědí o normalizační ideologii. Na rozdíl od 50. či 60. let se nejedná o konzistentní ideu budování lepšího světa, ale spíše o pragmatickou soustavu pravidel, která mají především zajistit stabilitu režimu a společnosti. Historik podotýká, že by bylo zajímavé vědět, jak byly tyto filmy přijímány soudobými diváky, neboť normalizační filmy o kolektivizaci jsou v mnoha ohledech paradoxní. Diváci mají možnost vnímat hned několik časových rovin. Jednak se na tyto snímky můžeme dívat prostě jako na příběh zobrazující 50. léta, ale i jako na příběh 50. let vyprávěný optikou let sedmdesátých. Ještě komplikovanější rámec představuje perspektiva, v níž jsme si vědomi toho, že sledujeme příběh let padesátých, viděný optikou let sedmdesátých, která se ovšem zároveň vymezuje vůči pohledu 60. let.²⁴⁹ Častou intencí normalizačních příběhů, v nichž není nouze o obrazy venkovské zaostalosti, materialismu a hrubosti, je smutek vítězů i poražených, kteří se fatálně nemohou vzepřít svému osudu (viz např. film *Trnové pole*, 1980). Normalizační filmy tak vypovídají o socialistickém venkovu oproti filmům budovatelského narativu překvapivě objektivně, ovšem nikoli v intencích autorů, ale spíše proti jejich vůli. Negativní vymezování vůči předsocialistické vesnici, které lze v normalizačních snímcích pozorovat, souzní se sociálně kritickými prózami začátku 20. století i se soudobým historickým výzkumem.²⁵⁰

V atmosféře polistopadového odmítnutí všeho socialistického byla tato konstrukce odmítnuta jako manipulace a zapomnělo se na její racionální jádro. Ideologické „přepólování“ kolektivizace v 90. letech je podle Pinkase vzhledem k minimu snímků s touto tematikou málo patrné, ale přesto pozorovatelné. Jako příklad uvádí dokumentární snímek Olgy Sommerové *Ztráta tradice* (2001) z cyklu *Ztracená duše národa: Na místo exaltovaných (a jen z části pravdivých) příběhů sociální polarity tradičního venkova, které ukazovala socialistická kinematografie, se zde konstruuje obraz sociálně harmonického venkova: odpovědnost velkých hospodářů za své zaměstnance, tradiční stavovská solidarita. Také tento obraz nepostrádá racionální jádro, ale jde pouze o „tu druhou“ polovinu příběhu. Na straně druhé je třeba si uvědomit, že tyto obrazy nemají pouze svůj noetický rozměr, ale i rozměr společenský. Zatímco polopravdivé normalizační obrazy kolektivizace legitimizují*

²⁴⁸ PINKAS, Jaroslav: Proměny obrazů kolektivizace... a jejich využití ve škole. *Cinepur*, 2011, č. 74, s. 84.

²⁴⁹ PINKAS, Jaroslav: Proměny obrazů kolektivizace... a jejich využití ve škole. *Cinepur*, 2011, č. 74, s. 85.

²⁵⁰ Viz KÁRNÍK, Zdeněk: *České země v éře první republiky (1918-1938). Díl první: Vznik, budování a zlatá léta republiky (1918-1929)*. Praha: Libri, 2000, s. 475-476.

*nedemokratickou moc, polopravdivé obrazy postnormalizační jsou psychologickou satisfakcí obětí této moci.*²⁵¹

Proměna filmových obrazů vývoje poválečného venkova a jeho kolektivizace nám ve zjednodušené strukturaci tedy nabízí tři základní narativy: budovatelský, reformě-kritický a normalizační. Pokud jde o nejnovější filmovou tvorbu, dá se snad mluvit o narativu rehabilitačním. O zcela uzavřených narativních množinách zde však mluvit nelze. Především první dva zmíněné narativy, které výše uvedený text reflektuje především, se v různých fázích vývoje české kinematografie prolínají a ovlivňují. Hlavně od poloviny 50. až do poloviny následující dekády vznikají díla, která v sobě absorbují ideové pohledy i výrazové prostředky obou zmíněných prizmat. Jsme přitom svědky různých tvůrčích vzletů a pádů, které nás mohou i po letech překvapovat. U Vojtěcha Jasného mezi hodnotnou *Touhou* a *Všemi dobrými rodáky* najdeme kontroverzi *Procesí k Panence*. Zdenek Sirový, režisér dokonalého filmového dramatu *Smuteční slavnost*, pár let předtím vytvořil podprůměrné dílo *Handlíři*. Jak ovšem dokládá případ všeobecně ctěných *Všech dobrých rodáků*, kontroverze nacházíme i tam, kde bychom je spíše nečekali. Nastolení nových otázek vzhledem k ideovému pojetí tohoto filmu se tak může ukázat jako velmi vhodné třeba právě v konfrontaci s dalšími reformě-kritickými snímky druhé poloviny 60. let. Vedle toho však mohou zaujmout i méně známé filmy této kategorie, kterým se z různých důvodů dnes nevěnuje příliš mnoho pozornosti. Zatímco normalizační „vinorodá série“ Václava Vorlíčka se na televizních obrazovkách objevuje pravidelně, tak pozoruhodné snímky jako *Zelené obzory*, *Stud* nebo *Kateřina a její děti*, jsou českým divákům takřka neznámé. Častěji se setkáme spíše s uvedením budovatelských snímků z první poloviny 50. let než s prezentací filmů reformně-kritického ražení. Jak se přitom ukazuje, je z čeho vybírat a snad jen nevědoucnost programových dramaturgů je na vině toho, že český divák vnímá téma poválečné proměny venkova a jeho kolektivizace pouze na základě omezené skupiny filmů. Škála filmové tvorby s venkovskými náměty přitom byla pestřejší, než se obecně předpokládá. Jak se ukazuje, obraz sociální a kulturní reality kolektivizovaného a zkollektivizovaného venkova je při sledování filmů natočených mezi léty 1945 – 1969, velmi pestrý a v případě některých konkrétních děl nabídne i nejedno (ať motivické či formální) překvapení či nečekaný pohled na danou problematiku.

²⁵¹ PINKAS, Jaroslav: Proměny obrazů kolektivizace... a jejich využití ve škole. *Cinepur*, 2011, č. 74, s. 85.

Závěr: Obraz kolektivizace v českém hraném filmu 1945-1969

Formální výraz i obsah filmů s venkovskou tematikou natočených v letech 1945–1969 často závisel na společenském pozadí doby jejich vzniku. V některých letech sledovaného období nešlo o pravdivost nebo originalitu umělecké výpovědi; od filmových tvůrců se očekávalo rutinní zvládnutí přidělené látky na základě ideologicky podmíněné objednávky vzešlé z politických kruhů. V těsně poválečné době mohla filmová tvorba plnit státotvorné zadání, aniž by docházelo k nepatřičným zásahům do scenáristické přípravy; angažovanost umění byla víceméně spontánní a nenucená. Naproti tomu především v první polovině 50. let byla uplatňována direktivní dramaturgie, která tvorbu programově přizpůsobovala politickým požadavkům. Pokud objektivita filmů vzniklých před rokem 1948 z velké míry závisela na nadhledu a soudnosti tvůrců, v následujících letech se autorský pohled a nezávislá morální zodpovědnost staly bezpředmětným pojmem. Režisér byl pasován do podřadné role služebníka ideologie s minimální pravomocí ovlivnit výsledný tvar díla. Za těchto podmínek přirozeně docházelo k tendenčnímu náhledu na skutečnost, pročež „filmový venkov“ byl tomu skutečnému na hony vzdálen.

Zatímco průvodním jevem kolektivizace byly rodinné i osobní tragédie, ve filmu divák mohl spatřit obraz pseudokonfliktní reality, v níž strůjci bezpráví vystupovali jako oběti a naopak. Pokud by se poválečná proměna venkova měla posuzovat prizmatem dobových filmů, spatřili bychom proces, v němž soukromý sedlák hrál roli zpátečníka brzdícího buď ženskou emancipaci (*Vzbouření na vsi*), mechanizační pokrok (*Cesta ke štěstí*) nebo obecní rozvoj (*Žízeň*). Naproti tomu bezzemek nebo maloročník vstupující do společného družstva byl zobrazen jako uvědomělý občan ochotný vzdát se osobních zájmů ve prospěch kolektivního hospodářství (*Není stále zamračeno*) či zefektivnění zemědělské produkce (*Slepice a kostelník*). Docházelo nejen ke schematizaci konfliktů, ale i jejich protagonistů. Vizáž toho kterého herce již předem zařazovala figuru do určité „třídní škatulky“ a způsob jednání postav většinou určovalo jejich sociální nebo generační zařazení. O psychologickém ponoru do nitra hrdinů nemohlo být řeči, neboť jedinečnost člověka byla zapovězena. Jinakost osobnosti vybočující z masového průměru mohla vzbuzovat podezření z ideologické odchylky. Postava musela být buď kladná, nebo záporná, rozpornost se nepřipouštěla. A pokud se přece jen objevila, tvůrce v závěru díla vše náležitě vyřešil opětovným zařazením figury do příslušných množin uvědomělých či pomýlených jednotlivců. Důraz na lidovost umění také vedl k využití různých forem folklorismu při prezentaci venkovského koloritu.

Ornamentální měla do filmů vnést barvitost a optimismus. Jakékoliv pokusy o náznak atmosféry úzkosti či beznaděje byly zapovězeny.

Takový obraz venkova byl vlastní v podstatě všem filmům vzniklým v období důsledné aplikace estetiky socialistického realismu, tj. mezi léty 1949–1955. V druhé polovině 50. let vedlo uvolnění cenzurního dohledu k postupnému narušování tvůrčích šablon. Za přelomové je možno považovat zejména filmy *Touha* a *Velká samota*, kde se tvůrcům poprvé podařilo proces kolektivizace zhodnotit s kritickým odstupem i uměleckou originalitou. Určitá recidiva schematismu sice nastala na začátku následující dekády, ale jednalo se o návrat přechodný. V průběhu 60. let „dramaturgické tání“ pokračovalo a objektivnost filmové reflexe venkovského prostředí se zvyšovala. Ve filmech s kolektivizační tematikou přestával být soukromý hospodář škůdcem, ale stával se tím, kým mnohdy ve skutečnosti byl: mocí uzurpovaným jedincem, jemuž bylo činěno bezpráví. Taková změna perspektivy s sebou ovšem přinášela nebezpečí. Mohlo dojít ke vzniku jakéhosi zrcadlového schématu, kdy by se z agitátorů rázem stali absolutní zloduchové a z rolníků neposkvrnění obětní beránci. K tomu však nedošlo. Soukromý zemědělec byl sice morálně rehabilitován, ale i přesto si jeho figura zachovávala poměrně civilní profil člověka obdařeného nejen přednostmi, ale také nedostatky. Pokud ještě ve filmech *Hořká láska* nebo *Cesta hlubokým lesem* byli zástupci rolnického stavu vykresleni jako v zásadě charakterní lidé oprávněně bránící rodový majetek, v *Noci nevěsty* a *Smuteční slavnosti* mohli diváci spatřit jedince s řadou negativních vlastností. Existovala však i výjimka z pravidla. Režisér Vojtěch Jasný ve svých autorských filmech *Touha* a *Všichni dobří rodáci* postavy nepoddajných hospodářů idealizoval – přisuzoval jim kristovskou pozici bezelstných trpitelů. Poetická koncepce Jasného tvorby však určité zjednodušení figur a vztahů připouštěla. V ostatních kritických dílech byly typy násilně kolektivizovaných rolníků mnohem pestřejší. Ve filmu *Velká samota* bránil nezávislý grunt přesvědčený komunista, v *Noci nevěsty* skupinu poškozených sedláků charakterizovalo amorální jednání a ve *Smuteční slavnosti* byl vyvlastněný soukromník osobností povahově negativní a lidsky nesympatickou. Protože však právo stálo na jejich straně, k černobílému zařazení do kolony „absolutních zloduchů“ nedošlo a uvedené filmy se tak vyhnuly schematizaci.

Co se týče dramaturgických situací venkova již zreformovaného, konflikt se tu z roviny třídního boje přesunul do roviny soupeření, řekněme, vnitrosystémového. Zde už nešlo o ideový zápas soukromníků a kolektivizátorů. Sřetávaly se tu zástupci již pevně ustaveného socialistického zřízení. Struktura venkovského společenství totiž během poválečného dvacetiletí prošla převratnou proměnou. Z naprosté většiny sedláků, maloročníků i bezzemků

se stali družstevníci, a třídní otázka se proto stala pro scenáristy bezpředmětnou. Potýkání proletářů s reakcionáři proto bylo nahrazeno konfliktem „kladných“ a „záporných“ občanů socialistické společnosti. K názorové potyčce dvou komunistů došlo již ve *Velké samotě*, z pozdějších filmů se obdobný střet opakoval v *Zelených obzorech*, *Handlířích* nebo *Studu*. Ve spíše komediální nadsázce byl traktován též konflikt generační: *Osení*, *Žalobníci*, *Spadla s měsíce*, v němž byla pranýřována především střední generace a idealizována socialistická mládež. Stále se stupňující apatičnost a pasivita mladých ve společenském a kulturním životě reflektována spíše nebyla. Toto téma otevřeně nastolili až tvůrci nové vlny. V tématech venkovských dramát – vyjma retrospektivních filmů – dominoval problém morálky a ctění řádu v rámci nově nastoleného socialistického zřízení. Poúnorovému systému byl přiznán status normálu a otázkou už nebylo, kdo je pro socialismus a kdo proti němu, jako spíše, v čem socialismus spočívá, kdo jej obohacuje, a kdo naopak zneužívá.

Většina starších autorů však v první polovině 60. let stále ještě dodržovala princip „sociální objednávky“ a společenskou kritiku udržovala v mezích jevů již všeobecně známých a v tisku probíraných (viz např. nešvary společného družstevního hospodaření ve filmech *Mezi námi zloději*, *Tři chlapi v chalupě* nebo *Žalobníci*). Kritičnost filmů ranných 60. let nebyla neomezená. Například nebylo možné přesáhnout okruh okresních funkcionářů či dělnických ředitelů. Chyby nebyly motivovány deformacemi v aparátu, ale osobními nedostatky postav, jako např. ctižádostí hrdinů v kolektivizačním dramatu *Cesta hlubokým lesem*. V modifikované podobě se v první polovině 60. let připomínala o stylistická schémata tzv. budovatelského filmu (*Bez svatozáře*, *Handlíři*). Přesto byla patrná snaha autorů zbavit své hrdiny údernické výjimečnosti a vytvořit typ nehrdinského člověka zápasícího s každodenními starostmi. Ve filmech v průběhu dekády stále více převažovala problematika spjatá s lidskou osobností nad problematikou společenskou. Pokud byla práce zobrazena, nebyl v ní zdůrazňován budovatelský rys bezmezné obětavosti, ale pracovní výkon byl kompenzován i zábavou či zálibami. (viz např. filmy *Neschovávejte se, když prší* nebo *Bez svatozáře*): Vzniká nový typ socialistického soukromí, naplněný hrou v šachy, pytlacením, ochotničením, nebo nejrozmanitějším kutilstvím. Koneckonců i konzumní nákupy či zájezdy družstevníků se ve filmech začaly objevovat stále častěji (*Spadla s měsíce*, *U nás v Mechově*). Byla to jakási nová socialistická pseudoidyla, stejně konfekční a zjednodušená jako ta dříve kritizovaná buržoazní. Zmanipulovaný a depolitizovaný člověk byl přizpůsobivý, zúčastňoval se schůzí a manifestací, pravidelně provolával předem stanovená hesla, vždy jednoznačně hlasoval, na pokyn odsuzoval a na jiný pokyn se křečovitě veselil. Ale nedostatek aktivity a uplatnění ve společenském životě vedl tohoto člověka k egoismu, který se projevoval

zvýšeným zájmem o vlastní osobu či spotřební věci. Pokud se ovšem ve filmech první poloviny 60. let objevil hrdina socialistické doby v pravém slova smyslu, ovšem to už nebyl ten romantický budovatel bez bázně a hany. Na první pohled působil velmi civilně. Od svého předchůdce zdědil sice pilnost a poslušnost, ale k těmto vlastnostem přibýly drobné detaily ze všedního života, které kolem postavy vytvořily atmosféru člověčiny. Při zpodobování postav se projevovala tendence k střízlivosti jejich fyzického vzhledu a průměrnosti duševních či intelektuálních hodnot.

Co se týče stylu jednotlivých děl zobrazujících venkovskou realitu v období let 1956-1970, je možno mluvit o formální různorodosti. Koneckonců dramaturgie 60. let si nezakládala na striktním dodržování jedné předem schválené estetiky, ale dávala prostor i autorskému pojetí. Dalo by se dokonce tvrdit, že formální jinakost byla oproti té obsahové považována za méně nebezpečnou. Nejvíce filmů bylo natočeno na způsob klasického realismu (*Zelené obzory*, *Cesta hlubokým lesem*, *Smuteční slavnost*). Vedle toho se však objevily i snahy o expresivitu (*Králíci ve vysoké trávě*, *Noc nevěsty*) nebo poetický film (*Touha*, *Všichni dobří rodáci*, *Psi a lidé*). Dá se také mluvit o filmovém civilismu (*Velká samota*, *Stud*). Zcela originálním příspěvkem pak byly alegoricky laděné snímky (*Farářův konec*, *Den sedmý osmá noc*), které se vyznačovaly poetickým naturalismem a venkov a venkovany zbavovaly jakékoliv běžné idylizace.

Jelikož míra objektivity i formální originality filmové produkce vždy odpovídala vývoji v celé kinematografii a potažmo i ve společnosti, násilná reorganizace a „tvůrčí čistka“ proběhnuvší na podzim roku 1969 ukončila i směřování tvorby k důkladnější kritičnosti a estetickému novátorství. Od začátku 70. let se látky s vesnickou tematikou opět vyznačovaly obsahovým schematismem jdoucím ruku v ruce s režijní jaloností. Tehdejší tvorba jako by v mnohém navázala na odkaz začátku 50. let, kdy filmové umění trpělo formální retardací a obsahovou omezeností. Filmová díla, v nichž se podařilo poodhalit něco podstatného t reality kolektivizovaného venkova, tedy vznikala především v 60. letech. Uvolnění poměrů v politice a kultuře, na které dramaturgie reagovala větší otevřeností, umožnilo tvůrcům uplatnit osobitý přístup ke skutečnosti. Předtím se prostor pro autorskou režii naskytnul pouze v krátkém mezidobí po roce 1956 a před banskobystrickou přehlídkou čs. kinematografie v roce 1959. Po níž, jak víme, došlo k přechodné recidivě schematismu.

Část kulturní svébytnosti venkovského prostoru se podařilo poodhalit ve snímcích s folklorním pozadím, ale i zde byl pohled značně deformován agitačním posláním umění. Zatímco u filmu *Frona* se v souvislosti s lidovou kulturou dalo ještě mluvit o poměrně vkusné prezentaci folklorního koloritu, snímky jako *Slepice a kostelník* a především *Ještě svatba*

nebyla výtvarnou bohatost lidové kultury bez skrupulí zneužívaly. V nich nešlo o citlivé proniknutí do podstaty lidového uměleckého projevu; ornamentálnost měla pouze demonstrovat heladickou úroveň života v socialismu. V krojích, tancích nebo písních se neznačila potřeba venkovana vyjádřit emoce vzešlé z přirozeného prožitku prostředí. Výrazová bohatost lidové kultury měla pouze svést divákovu pozornost od podstaty tehdejších problémů k povrchnímu barvotisku. Ikonický je v tomto ohledu především film *Zítřka se bude tančit všude*, který v sobě čítankově obsáhnul řadu aspektů tvorby socrealistické éry. Tehdejší doba však kamufláži přála, hodnověrnější přístup k realitě mohl být uplatněn až později, což dokládají například filmy *Žert* nebo *Deváté jméno*, ve kterých je obraz bukolické lidové kultury demaskován a prezentován bez příkras.

Po roce 1955 na sebe nejvíce upozornili tvůrci Ladislav Helge a Vojtěch Jasný. Přestože oba přistupovali k realitě z různých pozic, každý z ní dokázal poodhalit cosi zásadního. Metoda obrazové analýzy, kdy docházelo k reflexi skutečnosti neefektivně, tj. způsobem režie oproštěné od výraznějších rukopisných črtů, charakterizovala Helgeho *Velkou samotu* nebo *Stud*. Pozoruhodné také je, že Helge přes „vnějškovost“ pohledu dokázal poodhalit psychický stav protagonistů. Jeho zájem jako by oscilloval mezi dvěma póly: snahou reportážně zachytit aktuální stav venkova a zároveň poodhalit intimitu hrdinů. O něco podobného se přirozeně pokoušela i řada jiných tvůrců: Václav Gajer v *Králicích ve vysoké trávě*, Zdeněk Sirový ve *Smuteční slavnosti*, Vojtěch Jasný v *Touze (Anděle)*, Ivo Novák v *Zelených obzorech*, Štěpán Skalský v *Cestě hlubokým lesem*, Zbyněk Brynych v *Neschovávejte se, když prší*. Ve všech těchto filmech byl rodinný nebo partnerský konflikt hlavních protagonistů podstatným dramatickým prvkem, ale jen v některých se podařilo zpracovat jej hodnověrným způsobem. Především tvůrci starší generace byli až do poloviny 60. let sevření návyky schematizační budovatelské tvorby a autocenzury, jejíž principy byly oživeny po banskobystřickém útoku komunistického aparátu na některé progresivní filmy druhé poloviny 50. let.

Co lze označit za klad většiny jmenovaných filmů, je jejich obrazová složka. Pokud slabiny filmů častokrát spočívaly v úrovni scénáře, režie nebo vedení herců, kamera byla téměř vždy na profesionální úrovni. Tento fakt byl důležitý, neboť u látek s vesnickou tematikou na způsobu snímání - vzhledem k četnosti a důležitosti exteriérů - zvlášť záleželo. V tomto vynikala především kameramanská práce Ferdinanda Pečenky a Josefa Novotného ve *Velké samotě*, Jiřího Šámala ve *Studu*, Jiřího Vojty v *Králicích ve vysoké trávě*, Václava Hanuše v *Zelených Obzorech*, Josefa Illíka v *Noci nevěsty*, Jiřího Macháně ve *Smuteční slavnosti* nebo Jana Čuříka ve filmu *Kateřina a její děti*. Za jedinečnou lze pokládat

spolupráci Vojtěcha Jasného s kameramanem Jaroslavem Kučerou; snímky *Touha* a *Všichni dobří rodáci* představují jeden z vrcholů tzv. poetické linie české kameramanské školy.

Vojtěch Jasný se vůbec výrazně vyčlenil z řady ostatních tvůrců. Pro něj – venkovana rodem – byla problematika poválečného venkova přitažlivá nejen pro svůj dramatický potenciál a mimořádnou společenskou závažnost. Autor navíc již v počátcích své umělecké dráhy rozpoznal v tomto prostředí ideální prostor pro uplatnění svého poetického naturelu, a to přesto, že kolektivizační filmové agitky, které natočil ve spolupráci s Karlem Kachyňou na přelomu 40. a 50. let, a nebo neobudovatelská komedie *Procesí k Panence* svědčí o křivolakosti tvůrčí cesty „za rodáky“. Po korekci osobního pohledu na problematiku kolektivizace, která nastala v polovině 50. let, Jasný začal ve filmech zdůrazňovat především sepětí člověka s přírodou – závislost venkovana na krajině jako prvotním, nenahraditelném příbytku světa. Už v povídkovém filmu *Touha* režisér naznačil, v čem ho venkovská realita upoutává a jaká sdělení považuje za podstatná. K syntéze autorských témat a postojů došlo v jeho vrcholném díle *Všichni dobří rodáci*. Zde se Jasnému podařilo prostor venkova prezentovat formou promyšlené obrazové koncepce. Na příběhu vesnické komunity zmítané poválečnými událostmi režisér dokázal poodhalit společenský kontext kolektivizace, ale především se mu podařilo zachytit pozvolna zanikající *genius loci* původního rolnického venkova. Žádný jiný film natočený mezi lety 1945–1969 neposkytl tak komplexní obraz proměny venkova jako tento snímek. Silou umělecké výpovědi se mu může rovnat jen *Smuteční slavnost* nebo filmy autorské dvojice Kachyňa – Procházka (*Zelené obzory*, *Noc nevěsty*). Jasného někdejší soupeř Karel Kachyňa naopak ve filmu *Ať žije republika* nabídl deziluzivní pohled na realitu předkolektivizačního „agrárního“ venkova. Kromobyčejně nadaný filmový řemeslník Kachyňa tak adaptoval jednu z próz Jana Procházky, spisovatele, scenáristy a dramaturga, který mezi specialisty na venkovské náměty v 60. letech vynikal. Obsah jeho tvorby i okolnosti jeho tvůrčí a společenské kariéry by však vydaly na samostatnou studii.

Zcela zvláštním způsobem reflektoval venkovské prostředí Evald Schorm ve filmech *Farářův konec* a *Den sedmý osmá noc*. Ty sice neměly ambici zachytit historický proces kolektivizace, zajímavé jsou však tím, že venkov analyzovaly v jeho zkolektivizované a zároveň archetypální podobě. Schorm venkov vnímal jako mikrosvět, v jehož rámci je možno sledovat nadčasová témata lidského chování v běžných i mimořádných situacích. Prostor vesnice mu poskytl jeviště, na kterém zobrazil mýty i traumata spjatá s obrazem českého člověka žijícího v důvěrně známém prostředí. V jeho podobenstvích se podařilo zachytit atmosféru období, ve kterém vznikaly, i poukázat na ustálené nadčasové projevy chování

obyvatel české vesnice. I přes „nečasovost“ či nekonkrétnost nelze filmy tohoto tvůrce v mozaice filmové reflexe venkova pominout.

Filmová tvorba poválečného pětadvacetiletí dokáže poskytnout plastický obraz toho, jak byl venkov vnímán nejen ze strany politické moci či dobové žurnalistiky, ale také očima méně či více nadaných filmařů. I když se při studiu archivních materiálů setkáváme s výtkami, že venkovská témata nejsou v rámci české filmové produkce dostatečně zastoupena, takřka každý rok byl realizován alespoň jeden snímek tohoto druhu.²⁵² Výjimkou jsou těsně poválečná léta a roky 1957, 1964 a 1966. Patrný je naopak nárůst venkovských témat na začátku 60. let. Jak je známo, v tomto období byli tvůrci nuceni více reagovat na požadavky zpřísněného plánování a cenzury, a proto nejspíše ochotněji přijímali i méně vyhledávané látky. Vzhledem k omezenému počtu scenáristů a režisérů, kteří měli s venkovským prostředím osobní zkušenost a rozuměli mu, nebylo možné předpokládat, že každoročně bude vznikat několik alespoň průměrných filmů, které by reflektovaly konfliktní socialistickou transformaci venkova nebo jeho zkolektivizovanou podobu. Plánovitá dramaturgie v tomto případě byla prospěšná alespoň v tom, že přes větší realizační náročnost venkovských látek (četnost exteriérů, lokace příběhů do odlehlejších regionů apod.) danou tematiku neustále žádala a snažila se motivovat zájem tvůrců. Jak neslavně různé výzvy a soutěže o vhodné filmové náměty končily, víme. Venkovských témat se tak nakonec stejně musel chopit buď někdo, kdo jim přirozeně rozuměl, nebo venkovské prostředí poznal na základě pečlivější předprodukční přípravy filmového natáčení. Jak dokládá výše uvedený výčet tvůrců, režisérů, specialistů na venkovské náměty, by se dali spočíst na prstech jedné ruky. Jejich tvůrčí ambice přitom zpravidla byly větší než zaměření se pouze na jednu úzce profilovanou problematiku. Přesto i díky nim vznikla řádka venkovských filmů, které do onoho pomyslného zlatého fondu české kinematografie patřit mohou. Bohatý obrazový materiál skýtá také dokumentární, převážně krátkometrážní filmová produkce, která je však v této práci reflektována pouze okrajově. Její kritické zpracování a také zpracování tématu filmového obrazu venkova po roce 1970 v takzvaném normalizačním dvacetiletí, zůstává badatelskou výzvou do budoucna.

²⁵² V příloze práce uvádím statistiku, na jejímž základě je možno si udělat přehled o tom, kolik filmů v tom kterém roce bylo natočeno, u kolika z nich byla podstatná reflexe venkovského prostředí a jak velká byla jejich návštěvnost v kinech.

Filmografie

• AŤ ŽIJE REPUBLIKA

rok výroby: 1965; **režie:** Karel Kachyňa; **námět:** Jan Procházka; **scénář:** Jan Procházka, Karel Kachyňa; **kamera:** Jaromír Šofr; **hudba:** Jan Novák; **střih:** Miroslav Hájek; **architekt:** Leoš Karen

herci: Zdeněk Lstibůrek (Oldřich Vařeka zvaný Pind'a) – mluví Jan Kraus, Naděžda Gajerová (Oldřichova matka), Vlado Müller (Oldřichův otec, Gustáv Valach (pacholek Cyril Vitlich), Iva Janžurová (Bertýna Petrželová)

• CESTA HLUBOKÝM LESEM

rok výroby: 1963; **režie:** Štěpán Skalský; **námět a scénář:** Jaroslav Dietl; **kamera:** Václav Hanuš; **hudba:** Zdeněk Liška; **střih:** Josef Dobřichovský; **architekt:** Karel Škvor

herci: Mojmír Fašung (Cyril), Jan Kačer (Rudolf), Ilja Prachař (Baltazar), Jaroslav Moučka (Havran), Marie Drahekoupilová (Anička), Václav Lohniský (Kozínek), Miroslav Částek (Matouš)

• CESTA KE ŠTĚSTÍ

rok výroby: 1950; **režie:** Jiří Sequens; **námět:** Roman Hlaváč, Kiril Illinčev; **scénář:** Roman Hlaváč, Jiří Sequens; **kamera:** Václav Pazderník; **hudba:** Jiří Srnka; **střih:** Jan Chaloupek; **architekt:** Ferdinand Fiala

herci: Jiřina Švorcová (Vlasta Tomešová), Bohumil Švarc (Olda Majer), Ota Dudák (Jindra Borek), Věra Kalendová (Božena Soukupová), Rudolf Deyl ml. (Karásek), Vladimír Hlavatý (Jan Tomeš)

• DEN SEDMÝ, OSMÁ NOC

rok výroby: 1969; **režie:** Evald Schorm; **námět:** Zdeněk Mahler; **scénář:** Zdeněk Mahler, Evald Schorm; **kamera:** Václav Hanuš; **hudba:** Jan Klusák; **střih:** Josef Dobřichovský; **architekt:** Karel Lier

herci: Jan Kačer (učitel), Bohumil Šmída (předseda), Jan Libíček (srandista), Květa Fialová (redaktorka Alena), Josef Bek (baryton, herec Thalie), Luba Skořepová (Máří, herečka Thalie), Jaroslav Wágner (blázen Josef)

• FARÁŘŮV KONEC

rok výroby: 1968; **režie:** Evald Schorm; **námět:** Josef Škvorecký; **scénář:** Josef Škvorecký, Evald Schorm; **kamera:** Jaromír Šofr; **hudba:** Jan Klusák; **střih:** Jiřina Lukešová; **architekt:** Jindřich Goetz

herci: Vlastimil Brodský (kostelník Albert), Jan Libíček (kantor), Jana Brejchová (Majka), Zdena Škvorecká (Anna), Jaroslav Satoranský (Toník), Vladimír Valenta (hospodář), Helena Růžičková (hospodyně), Josefa Pechlátová (babička v posteli)

• FRONA

rok výroby: 1954; **režie:** Jiří Krejčík; **námět:** Jaroslav Zrotal; **scénář:** J. Zrotal, Vladimír Bor, Jiří Krejčík; **kamera:** Vladimír Novotný; **hudba:** Jiří Šust; **střih:** Josef Dobřichovský; **architekti:** Rudolf Lukeš, Oldřich Bosák

herci: Hana Čelková (Frona), Gustav Hilmar (Zobač), Július Pántik (Floriš Zobač), Otto Lackovič (Jura Žebroň), František Smolík (Filípek), Marcela Martínková (Mařa), Josef Bek (geometr Antoš)

• HANDLÍŘI

rok výroby: 1963; **režie:** Zdenek Sirový; **námět a scénář:** Jan Kozák; **kamera:** Josef Střecha; **hudba:** Zdeněk Liška; **střih:** Miroslav Hájek; **architekt:** Karel Škvor

herci: Vítězslav Vejražka (Došek), Vlasta Matulová (Fialková), L. H. Struna (Kadlec), Josef Bek (Čihák), Jaroslav Vízner (Jarka), Božena Böhmová (Hroudová), Josef Hlinomaz (Čermák), Luba Skořepová (Lojzka)

• HONZÍKOVA CESTA

rok výroby: 1956; **režie:** Milan Vošmik; **předloha:** Bohumil Říha (kniha Honzíkova cesta) **scénář:** Ota Hofman, Milan Vošmik; **kamera:** Josef Střecha; **hudba:** Svatopluk Havelka; **střih:** Miroslav Hájek; **architekt:** Vladimír Labský

herci: Miroslav Červenka (Honzík Tichý), Marcela Jandová (Terezka), Josef Kruml (Ferda), Václav Venhoda (Viktor), Zdenka Baldová (babička), Vladimír Hlavatý (dědeček), Karel Höger (řídící učitel), Vlasta Chramostová (prodavačka Tichá, Honzíkova matka)

• HOŘKÁ LÁSKA

rok výroby: 1957; **režie:** Josef Mach; **námět:** Jan Procházka; **scénář:** J. Procházka, J. Mach; **kamera:** Julius Vegricht; **hudba:** Ludvík Poděšť; **střih:** Antonín Zelenka; **architekt:** Alois Mecera

herci: Zdeněk Štěpánek (Václav Marunáč), Josef Bek (Václav), Eva Kubešová (Hedvika), Jan Sedliský (Jakub Marunáč), Josef Hlinomaz (kovář), Rudolf Deyl ml. (Kosil), Emanuel Fiala (Havlasa)

• JEŠTĚ SVATBA NEBYLA

rok výroby: 1953; **režie:** Jaroslav Mach; **námět:** Jaroslav Přibík, Jaroslav Víchovský, Jiří Karásek; **scénář:** J. Karásek, J. Mach; **kamera:** Jan Roth; **hudba:** Štěpán Lucký; **střih:** Jiřina Lukešová; **architekt:** Jan Pacák

herci: Jaroslav Marvan (Ambrož), Jana Štěpánková (Eva Ambrožová), Míla Pačová (Marina Ambrožová), Josef Bek (učitel Ambrož), František Kreuzmann (Kohút), Jiřina Steimarová (Rozina Marinčáková), Gustav Nezval (Francek Gajdoš), Terezie Brzková (Durajová)

• KATEŘINA A JEJÍ DĚTI

rok výroby: 1970; **režie:** Václav Gajer; **námět:** Jiří Křenek (román Hořké deště) **scénář:** Jiří Křenek, Václav Gajer **kamera:** Jan Čuřík; **hudba:** Miloš Vacek; **střih:** Zdeněk Stehlík; **architekt:** Bohuslav Kulič

herci: Zora Rozsypalová (Kateřina Valigurová), Drahomíra Hofmanová (Marie, prostřední dcera Kateřiny), Jorga Kotrbová (Anděla, nejmladší dcera Kateřiny), Jana Vychodilová (Kateřina, nejstarší dcera Kateřiny), Karel Augusta (Jan Prda zvaný Marmeláda), Václav Sloup (kočí Jan Dorňák), Petr Kopřiva (blázen Umpaj), Jaromír Hanzlík (učitel Jarda Pavlíček), Jiří Pleskot (řídící učitel)

• KAŽDÝ DEN ODVAHU

rok výroby: 1964; **režie:** Evald Schorm; **námět a scénář:** Antonín Máša, **kamera:** Jan Čuřík; **hudba:** Jan Klusák; **střih:** Josef Dobřichovský; **architekt:** Jan Oliva

herci: Jana Brejchová (aranžérka Věra), Jan Kačer (dělník Jarda Lukáš), Josef Abrhám (dělník Bořek), Vlastimil Brodský (redaktor), Jiřina Jirásková (redaktorova žena)

• KOHOUT PLAŠÍ SMRT

rok výroby: 1961; **režie:** Vladimír Čech; **námět a scénář:** Jiří Mucha, Luděk Staněk, Vladimír Čech; **kamera:** Jaroslav Tuzar; **hudba:** Štěpán Lucký; **střih:** Antonín Zelenka; **architekt:** Jan Zázvorka

herci: Otakar Brousek (agent Ertl), Karel Höger (diverzant Ervín Kopal), Josef Bek (diverzant Metud Hanák), Július Pántik (příslušník SNB Borek), Otomar Krejča (statkář Nejdek), Jiřina Štěpničková (Nejdkova žena), Libuše Geprtová (Bětko, dcera Nejdkových), Jiřina Petrovická (členka představenstva Helena Kořánová)

• KRÁLÍCI VE VYSOKÉ TRÁVĚ

rok výroby: 1961; **režie:** Václav Gajer; **námět a scénář:** Ota Hofman; **kamera:** Jiří Vojta; **hudba:** Evžen Illín; **střih:** Zdeněk Stehlík; **architekt:** Miroslav Hrachovec

herci: Michal Koblic (Martin Čermák), Antonie Hegerlíková (matka), Elo Romančík (otec), Václav Lohniský (kněz), Jaroslava Tvrzníková (učitelka), Marcela Martínková a Petr Kostka (novomanželé)

• MEZI NÁMI ZLODĚJI

rok výroby: 1963; **režie:** Vladimír Čech; **námět:** Petr Gryner, Jiří Karásek; **scénář:** Jiří Karásek, Vladimír Čech; **kamera:** Rudolf Stahl ml.; **hudba:** Štěpán Lucký; **střih:** Antonín Zelenka; **architekt:** Bohuslav Kulič

herci: Otomar Krejča (kasař Josef Laštovka, účetní JZD), Vladimír Menšík (sňatkový podvodník Lojza Bazan), Jiří Sovák (falešný hráč František Fafejta, jednatel); Rudolf Deyl ml. (Josef Musil); Václav Lohniský (Alois Musil), Bohuš Záhorský (dědek Vincek Musil), Stella Zázvorková (hostinská Růžena Musilová), František Filipovský (vězeňský holič Běd'a Musil)

- MORAVSKÁ HELLAS (dokumentární)

rok výroby: 1963; **režie:** Karel Vachek; **kamera:** Jozef Ort-Šnep; **zvuk:** Benjamin Astrug, Lubomír Zajíc; **střih:** Ludvík Pavlíček; **hrají:** Jan Saudek, Kája Saudek; Alena Karpilová, Jožka Severin

- NÁSTUP

rok výroby: 1952; **režie:** Otakar Vávra; **námět:** Václav Řezáč; **scénář:** O. Vávra; **kamera:** Václav Hanuš; **hudba:** Jiří Srnka; **střih:** Antonín Zelenka; **architekt:** Chrudoš Uher

herci: Ladislav Chudík (Bagár), Jaroslav Mareš (Antoš), Karel Höger (Trnec), Andrej Bagár (Galčík), Jaroslav Průcha (Dejmek), Antonie Hegerlíková (Zdena), Jiří Plachý (Postava), František Smolík (Brendl), Soběslav Sejk (Gromov), Radovan Lukavský (Pruľ)

- NENÍ STÁLE ZAMRAČENO

rok výroby: 1949; **režie:** Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa; **scénář:** František Daniel; **kamera:** V. Jasný, K. Kachyňa; **hudba:** Štěpán Lucký; **střih:** V. Jasný, K. Kachyňa

herci: Václav Pavelka (správce státního statku), Jaroslav Viták, Ladislav Sedlák, Kamil Olšovský (spolupracovníci)

- NEOBYČEJNÁ LÉTA

rok výroby: 1952; **režie:** Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa; **scénář:** V. Jasný, K. Kachyňa; **kamera:** V. Jasný, K. Kachyňa

herci: Bedřich Prokoš, Antonie Hegerlíková

- NESCHOVÁVEJTE SE, KDYŽ PRŠÍ

rok výroby: 1962; **režie:** Zbyněk Brynych; **námět:** Jindřiška Smetanová; **scénář:** Z. Brynych, J. Smetanová; **kamera:** Jan Čuřík; **hudba:** Jiří Sternwald; **střih:** Miroslav Hájek; **architekt:** Oldřich Bosák

herci: Jaroslava Tvrzníková (Ivana Krejčová), Josef Abrhám (František), Bohumil Šmída (Holubář), Ilja Prachař (Petrák), Jiřina Štěpničková (hostinská), Miroslav Horníček (kněz)

- NEZORANÉ MEZE (dokumentární)

rok výroby: 1968; **režie:** Jan Špáta; **námět, scénář:** Jan Špáta; **kamera:** Jan Špáta; **střih:** Marie Křížková; **zvuk:** Zbyněk Mader

- NOC NEVĚSTY

rok výroby: 1967; **režie:** Karel Kachyňa; **námět:** Jan Procházka; **scénář:** J. Procházka, K. Kachyňa; **kamera:** Josef Illík; **hudba:** Jan Novák; **střih:** Miroslav Hájek; **architekt:** Leoš Karen

herci: Jana Brejchová (Slečna), Mnislav Hofman (Picin), Gustáv Valach (Ambrož), Josef Kemr (farář), Josef Elsner (Šabatka), Čestmír Řanda (Skovajs), Jaroslav Moučka (Vitásek), Josef Větrovec (Bařina), Valerie Kaplanová (Filipa), Libuše Havelková (Klára)

• OSENÍ

rok výroby: 1960; **režie:** Václav Krška; **námět:** Jan Jílek; **scénář:** Jan Jílek, Miloš Velinský, **kamera:** Josef Illík; **hudba:** Jiří Srnka; **střih:** Jan Kohout; **architekt:** Bohuslav Kulič

herci: Vít Olmer (kočí Lojza Zacpal), Ladislav Boháč (kovář Vojtěch Zacpal, Lojzův otec), Zora Polanová (Lojzova matka), Jaroslav Satoranský (Lojzův kamarád), Zuzana Fišářková (účetní Eva Kuncová), Ladislav Chudík (předseda družstva)

• PO NOCI DEN

rok výroby: 1955; **režie:** Jaroslav Mach; **námět a scénář:** Ema Řezáčová; **kamera:** Josef Střecha; **hudba:** Štěpán Lucký; **střih:** Jiřina Lukešová; **architekt:** Karel Škvor

herci: Marie Vášová (brigádnice Karla Tolarová), Soběslav Sejk (předseda JZD Josef Drátek), Marie Glázrová (Růžena, Drátkova žena), Vlasta Chramostová (krmička Fanyňka Lešťáková), Ladislav Pešek (Jouza Lešťák), Jaroslav Vojta (družstevník a předseda KSČ)

• PROCESÍ K PANENCE

rok výroby: 1961; **režie:** Vojtěch Jasný; **námět a scénář:** Miloslav Stehlík; **kamera:** Jaroslav Kučera; **hudba:** Miloš Vacek; **střih:** Jan Chaloupek; **architekt:** Oldřich Bosák

herci: Václav Lohniský (Sadílek), Stella Zázvorková (Vlasta); Pavlína Filipovská (Jana), Martin Ťapák (Vojta), Josef Kemr (Houžvička syn), Václav Trégl (Houžvička otec), František Filipovský (Prskavec), Karel Effa (Šlapák), Věra Tichánková (Šlapačka)

• PŘICHÁZEJÍ Z TMY

rok výroby: 1953; **režie:** Václav Gajer; **námět a scénář:** Miloslav Fábera; **kamera:** Václav Huňka; **hudba:** Jiří Srnka; **střih:** Josef Dobřichovský; **architekt:** Chruoš Uher

herci: Jarmila Kurandová (vdova Aneřka Martincová), Josef Mixa (kapitán SNB Jaroslav, syn Martincové), Adolf Král (dělník Karel, syn Martincové), Jiřina Švorcová (dělnice Tonička, dcera Martincové), Soběslav Sejk (zemědělec Václav Kovář), Jaroslav Vojta (předseda MNV Alois Plavec), Gustav Hilmar (statkář Ferdinand Junek)

• SLEPICE A KOSTELNÍK

rok výroby: 1950; **režie:** Oldřich Lipský, Jan Střejček; **námět:** Jaroslav Zrotal; **scénář:** Vladimír Bor, J. Zrotal, J. Střejček; **kamera:** Jan Roth; **hudba:** Jan Kapr; **střih:** Jan Chaloupek; **architekt:** Miloš Třeška

herci: Vlasta Burian (Kodýtek), Otomar Korbelář (Tonek Pěknica), Jiřina Štěpničková (Tereza Pěkníková), E. Muroň (syn Vincek), K. Toman (Řeřábek), Josef Bek (policista), Vlastimil Řepa (Voznica)

• SMUTEČNÍ SLAVNOST

rok výroby: 1969; **režie:** Zdenek Sirový; **námět:** Eva Kantůrková; **scénář:** E. Kantůrková, Z. Sirový; **kamera:** Jiří Macháně; **hudba:** Jiří Kalach; **střih:** Jan Chaloupek; **architekt:** Karel Černý

herci: Jaroslava Tichá (Matylida), Josef Somr (Devera), Božena Böhmová (Janušová), Ludvík Kroner (Chladil), Jana Vychodilová (Tonka), Vladimír Huber (kněz), Gustav Opočenský (Januš), Ludmila Roubíková (Chrudimská), Václav Bouška (tajemník)

• SPADLA S MĚSÍCE

rok výroby: 1961; **režie:** Zdeněk Podskalský; **námět a scénář:** František Daniel, M.V. Kratochvíl; **kamera:** Rudolf Stahl; **hudba:** Zdeněk Liška; **střih:** Zdeněk Stehlík; **architekt:** Leo Karen

herci: Vlastimil Brodský (předseda JZD Hudec), Jiří Sovák (účetní Štědrý), Heda Škrdlantová (Mája); Libuše Havelková (Hudcová), Vlasta Chramostová (Štědrá), Zdeněk Řehoř (učitel Bohuš)

• STUD

rok výroby: 1967; **režie:** Ladislav Helge; **námět:** Ivan Kříž; **scénář:** I. Kříž, L. Helge; **kamera:** Jiří Šámal; **hudba:** Svatopluk Havelka; **střih:** Josef Dobřichovský; **architekt:** Bohumil Dudař

herci: Júlíus Pántik (Arnošt Pánek), Štěpán Zemánek (Šofér), Richard Lederer (agronom), Ľudovít Greššo (Milota), Bohuslav Čáp (tajemník), Ida Rapaičová (Saša), Vojtěch Rón (Kvasil), František Šolc (Tuček)

• TOUHA

rok výroby: 1957; **režie:** Vojtěch Jasný; **námět:** V. Jasný; **scénář:** Vladimír Valenta, V. Jasný; **kamera:** Jaroslav Kučera; **hudba:** Svatopluk Havelka; **střih:** Jan Chaloupek; **architekt:** Karel Lier

herci: Jan Jakeš (Joska), Václav Babka (tatínek), Jana Brejchová (Lenka), Jiří Vala (Jan), Věra Tichánková (Anděla), Václav Lohniský (Michal), Zdeněk Kutil (Pavelka), František Mušálek (otec), Vladimír Menšík (traktorista), Anna Melíšková (maminka), Jiří Pick (Václav), Ilja Racek (František)

• U NÁS V MECHOVÉ

rok výroby: 1960; **režie:** Vladimír Sís; **námět:** Lubomír Možný; **scénář:** L. Možný, V. Sís; **kamera:** Josef Vaniš; **hudba:** Wiliam Bukový; **střih:** Zdeněk Stehlík; **architekt:** Karel Lier

herci: Josef Kemr (Veverka), Jaroslav Mareš (Francek), Eman Fiala (Strouhal), Jaroslav Vojta (Šikula), Rudolf Hrušínský (hostinský)

• USMĚVAVÁ ZEM

rok výroby: 1952; **režie:** Václav Gajer; **námět a scénář:** Josef Neuberg, František Vlček; **kamera:** Julius Vegrich; **hudba:** Jiří Srnka; **střih:** Josef Dobřichovský; **architekt:** Miroslav Pelc

herci: Otomar Korbelář (předseda JZD), Josef Míxa (agronom Drvota), Bohumíra Langová (učitelka Ročková), Jaromír Spal (účetní Benda), Stanislav Neumann (děda Beránek) Zdeňka Baldová (Fejfarová), Jarmila Kurandová (Holubová)

• VELKÁ SAMOTA

rok výroby: 1959; **režie:** Ladislav Helge; **námět:** Ivan Kříž; **scénář:** I. Kříž, L. Helge; **kamera:** Ferdinand Pečenka, Josef Novotný; **hudba:** Gustav Křivinka; **střih:** Josef Dobřichovský; **architekt:** Karel Lier

herci: Július Pántik (Martin Souček), Blanka Bohdanová (Anna Malcová), Bohumil Šmída (Malec), Václav Lohniský (Sláma), Rudolf Hrušínský (Kaláb), Frída Bachletová (Součková)

• VES V POHRANIČÍ

rok výroby: 1947; **režie:** Jiří Krejčík; **námět:** František Dvořák, Zdeňka Infeldová; **scénář:** Vladimír Tůma, František Dvořák; **kamera:** Julius Vegrich; **hudba:** Jiří Šust; **střih:** Josef Dobřichovský; **architekt:** Rudolf Lukeš

herci: Jarmila Kurandová a J.O. Martin (Pavlasovi), Bohuš Záhorský (dědeček), Rudolf Hrušínský (Josef), Jan Pivec (Pilař), Andrej Bagár (Hrianka), Jaroslav Vojta (Konečný), Vítězslav Boček (Havel)

• VŠICHNI DOBŘÍ RODÁCI

rok výroby: 1968; **režie:** Vojtěch Jasný; **námět a scénář:** V. Jasný; **kamera:** Jaroslav Kučera; **hudba:** Svatopluk Havelka; **střih:** Miroslav Hájek; **návrhy kostýmů:** Ester Krumbachová; **architekt:** Karel Lier

herci: Vlastimil Brodský (Očenáš), Radoslav Brzobohatý (František), Vladimír Menšík (Pyřk), Waldemar Matuška (Zášinek), Drahomíra Hofmanová (Veselá vdova), Pavel Pavlovský (Bertin), Václav Babka (Franta Lampa), Josef Hlinomaz (Frajz), Karel Augusta (Joza Trňa), Ilja Prachař, Václav Lohniský, Věra Galatíková, Helena Růžicková, Oldřich Velen, komentář mluví Martin Růžek

• VZBOUŘENÍ NA VSI

rok výroby: 1949; **režie:** Josef Mach; **námět:** Václav Řezáč; **scénář:** Ivan Osvald, J. Mach; **kamera:** Bohumil Vích; **hudba:** Julius Kalaš; **střih:** Josef Dobřichovský; **architekt:** Ferdinand Fiala

herci: Běla Jurdová (Manča Harazimová), Věra Kalendová (Černá), Světlá Svozilová (Lencová), František Filipovský (Mráček), Otomar Korbelář (Kubeš), Gustav Nezval (Valenta)

• ZELENÉ OBZORY

rok výroby: 1962; **režie:** Ivo Novák; **námět:** Jan Procházka; **scénář:** J. Procházka, I. Novák; **kamera:** Václav Hanuš; **hudba:** Zdeněk Liška; **střih** : Jan Chaloupek; **architekt:** Karel Škvor

herci: Petr Kostka (Ondřej), Jana Brejchová (Jana Musílková), Marie Tomášová (Marta Cimlerová), Václav Lohniský (Cimler), Radovan Lukavský (Haničinec), Josef Patočka (Musílek), Otomar Krejča (Jošt)

• ZÍTRA SE BUDE TANČIT VŠUDE

rok výroby: 1952; **režie:** Vladimír Vlček; **námět:** Vladimír Vlček, Božena Šochová; **scénář:** Vladimír Vlček, Pavel Kohout, Božena Šochová; **kamera:** Václav Huňka; **hudba:** Ludvík Poděšť; **střih:** Miroslav Hájek; **architekt:** Miroslav Hrachovec

herci: Zdeněk Buchvaldek (student národopisu Pavel Hruběš), Eva Kubešová (redaktorka Alena Kopecká), Miloš Nesvadba (student agronomie Lojza Novák), Marcela Martínková (Rozárka Cedidlová), Jiří Vala (dělník Mirek), Jiří Adamíra (Ruda Chvátal), Pavel Šmok (Ota Lukáš)

• ŽALOBNÍCI

rok výroby: 1960; **režie:** Ivo Novák; **námět:** Jan Jílek; **scénář:** J. Jílek, I. Novák; **kamera:** Jan Novák; **hudba:** Zdeněk Liška; **střih:** Antonín Zelenka; **architekt:** Karel Škvor

herci: Petr Kostka (Jenda), Helga Čočková (Eliška), Ladislav Pešek (předseda JZD Janíček), Otomar Krejča (bývalý sedlák Dostál), Rudolf Hrušínský (Bureš), Vlastimil Brodský (Hanzl), Václav Lohniský (Mikyska), Václav Sloup (Josef)

• ŽERT

rok výroby: 1968; **režie:** Jaromil Jireš; **námět:** Milan Kundera; **scénář:** Milan Kundera, Jaromil Jireš; **kamera:** Jan Čuřík; **hudba:** Zdeněk Pololáník; **střih:** Jiřina Lukešová; **architekt:** Leoš Karen

herci: Josef Somr (Ludvík Jahn), Jana Dítětová (rozhlasová reportérka Helena Zemánková), Luděk Munzar (Pavel Zemánek), Jaroslava Obermaierová (Markéta Pospíšilová), Evald Schorm (laborant Kostka), Milan Svrčina (houslista Jaroslav – mluví Bohuslav Čáp)

• ŽÍZENĚ

rok výroby: 1949; **režie:** Václav Kubásek; **námět a scénář:** Jan Kloboučník; **kamera:** Bohumil Kolátor; **hudba:** Jiří Fiala; **střih:** Jan Kohout; **architekt:** J. Gabriel

herci: Otomar Čermák (hospodář Pánek), Hermína Vojtová (Pánková), Oldřich Vykypěl (Ludvík Čermák), Josef Kozák (chalupník Hromádka), Josef Bek (Vladimír Kouba), František Klika (statkář Bervida)

Poznámka:

Do filmografie jsou zahrnuty filmy, ve kterých venkovské prostředí má důležitější než okrajově koloritní funkci, a kterými se podrobněji zabývá tato práce. Jsou zde zahrnuty i filmy, které měly premiéru v roce 1970, ovšem jejich příprava a realizace podstatně spadala ještě do období roku 1969.

Seznam zkratk

ABS	Archiv bezpečnostních složek
AMV	Archiv ministerstva vnitra
ČSF	Československý státní film
FAMU	Filmová akademie múzických umění
FMV	Federální ministerstvo vnitra
FR	Filmová rada
FSB	Filmové studio Barrandov
HSTD	Hlavní správa tiskového dohledu
IUR	Ideově umělecká rada
JRD	Jednotné rolnícke družstvo
JZD	Jednotné zemědělské družstvo
MNV	Místní národní výbor
SNB	Sbor národní bezpečnosti
StB	Státní bezpečnost
STS	Strojní a traktorová stanice
TS	Tvůrčí skupina

Archivní prameny

Archiv bezpečnostních složek

Archiv Filmového studia Barrandov

Národní archiv

Národní filmový archiv

Seznam literatury

- BENEŠOVÁ, Marie a kol.: *Obraz člověka v české kinematografii 1922-1963*. (cyklostyl) Filmový ústav, Praha 1969.
- BERNARD, Jan: *Odvahu pro všední den. Evald Schorm a jeho filmy*. Primus, Praha 1994.
- BILÍK, Petr: Ladislav Helge: *Cesta za občanským filmem. Kapitoly z dějin československé kinematografie po roce 1945*. Host, Brno 2011.
- BINDEROVÁ, Tereza: *Zpráva o Banské Bystrici. 1. festival čs. filmu 1959 a jeho stopa v kulturní politice*. (diplomová práce), FF UK, Praha 2004.
- BLAIVE, Muriel: *Promarněná příležitost. Československo a rok 1956*. Prostor, Praha 2001.
- BLAŽEK, Bohuslav: *Venkovy: Anamnéza, diagnóza, terapie*. ERA, Praha 2004.
- BLAŽEK, Petr - JECH Karel - KUBÁLEK, Michal a kol.: *Akce „K“*. Česká zemědělská univerzita, Praha 2010.
- BLAŽEK, Petr, KUBÁLEK, Michal (eds.): *Kolektivizace venkova v Československu 1948-1960 a středoevropské souvislosti*. Studie Jana Rychlíka, Nigela Swaina a Pavla Nováka. Dokořán, Praha 2008.
- BOČEK, Jaroslav: *Kapitoly o filmu*. Orbis, Praha 1968.
- CÍLEK, Václav: *Krajiny vnitřní a vnější*. Dokořán, Praha 2005.
- CÍLEK, Václav: *Makom*. Dokořán, Praha 2004.
- Česká divadla*. Divadelní ústav, Praha 2000.
- Český hraný film I 1898-1930*. Národní filmový archiv, Praha 1995.
- Český hraný film II 1930-1945*. Národní filmový archiv, Praha 1998.
- Český hraný film III 1945-1960*. Národní filmový archiv, Praha 2001.
- Český hraný film IV 1961-1970*. Národní filmový archiv, Praha 2004.
- Český hraný film V 1971-1980*. Národní filmový archiv, Praha 2007.
- Český hraný film VI 1981-1993*. Národní filmový archiv, Praha 2010.
- DENEMARKOVÁ, Radka: *Evald Schorm – sám sobě nepřítelem*. Nadace Divadla Na zábradlí, Praha 1998.
- EISMANN, Šimon: *Film a kulturní politika (společenské kontexty zestátněné kinematografie 1945 – 52)*. Diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 1999.

FEIERABEND, Ladislav Karel: *Zemědělské družstevnictví v Československu do roku 1952*, Volary, Stehlík 2007.

FEIGELSON, Kristian – KOPAL, Petr (eds.): *Film a dějiny 3 – politická kamera – Film a stalinismus*. ÚSTR – Casablanca, Praha 2012.

FERENČUHOVÁ, Mária: *Odložený čas. Filmové pramene, historiografia, dokumentárny film*, Bratislava 2009.

Filmový sborník historický 4. Národní filmový archiv, Praha 1993.

Folklorismy v českém výtvarném umění XX. století (katalog výstavy). České muzeum výtvarného umění v Praze, Praha 2004.

FROLEC, Václav (ed.): *Současná vesnice 4*. Blok, Brno 1978.

HÁJEK, Pavel: *Jde pevně kupředu naše zem. Krajina českých zemí v období socialismu 1948 – 1989*. Malá skála, Praha 2008.

HANUŠ, Jiří: *Tradice českého katolicismu ve 20. století*. CDK, Brno 2005.

HAVELKA, Jiří: *Čs. filmové hospodářství 1966-1970*, Československý filmový ústav, Praha 1976.

JACHNIN, Boris: Jan Procházka, Československý filmový ústav, Praha 1990.

JANČÁŘ, Josef: *Proměny Slovácka*, NÚLK Strážnice 2011.

JECH, Karel: *Kolektivizace a vyhánění sedláků z půdy*. Praha, Vyšehrad 2008.

JUST, Vladimír: *Burian – Mystérium smíchu. Život a dílo krále komiků*, Academia, Praha 2001.

JUST, Vladimír: *Věc: Vlasta Burian*, Academia, Praha 1990.

KANDERT, Josef: *Každodenní život vesničanů středního Slovenska v šedesátých až osmdesátých letech 20. století*. Univerzita Karlova, Praha 2004.

KÁRNÍK, Zdeněk: *České země v éře první republiky (1918-1938). Díl první: Vznik, budování a zlatá léta republiky (1918-1929)*. Praha: Libri, 2000.

KNAPÍK, Jiří: *Únor a kultura. Sovětizace české kultury 1948-1950*. Libri, Praha 2004.

KNAPÍK, Jiří – FRANC, Martin a kol.: *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948 – 1967. svazek I*. Academia, Praha 2011.

Kolektivizace zemědělství (vznik JZD 1948 – 1949) – soubor dokumentů. Státní ústřední archiv, Praha 1995.

KOPAL, Petr (ed.): *Film a dějiny*. Nakladatelství lidové noviny, Praha 2005.

Krajina dětství (český film z let 1958 – 1964), sborník. Spolek svobodných bakalářů, Olomouc 1994.

KSČ a československá kinematografie. Československý filmový ústav, Praha 1980.

KUNDERA, Milan: *Žert*. Čs. spisovatel, Praha 1969.

LAPKA Miloslav - GOTTLIEB, Miroslav: *Rolník a krajina*. Slon, Praha 2000.

LITERA, Bohuslav a kol. *Formování stalinského mocenského systému: k problému tzv. sebeustrukce bolševiků 1928-1939*. Historický ústav AV ČR, Praha 2003.

Obrazy (z) kolektivizace, Multimediální vzdělávací DVD, ÚSTR, Praha 2011.

Prameny a studie 41 (Zemědělství a 50. roky). Národní zemědělské muzeum, Praha 2008.

PERNES, Jiří: *Pod Moravskou orlicí aneb dějiny moravanství*. Barrister a Principal, Brno 1996.

PETRÁŇŮVI, Josef a Lydia: *Rolník v evropské tradiční kultuře*. SET OUT, Praha 2000.

PŘÁDNÁ, Stanislava – ŠKAPOVÁ, Zdena – CIESLAR, Jiří: *Démanty všednosti – Český a slovenský film 60. let (Kapitoly o nové vlně)*. Pražská scéna, Praha 2002.

PTÁČEK, Luboš (ed.): *Panorama českého filmu*. Rubico, Olomouc 2000.

PTÁČEK, Luboš: *Země, region nebo provincie? Morava ve filmu*. Univerzita Palackého, Olomouc 2004.

RAK, Jiří: *Bývali Čechové. České historické mýty a stereotypy*. Nakladatelství HaH, Jinočany 1994.

RAŠTICOVÁ, Blanka (ed.): *Demokratické tradice ve vývoji československého zemědělství po roce 1918*. Slovácké muzeum, Uherské Hradiště 1991.

RAŠTICOVÁ, Blanka (ed.): *Osudy zemědělského družstevnictví ve 20. století*. Uherské Hradiště, Slovácké muzeum 2002.

RAŠTICOVÁ, Blanka (ed.): *Politická a stavovská zemědělská hnutí ve 20. století*. Slovácké muzeum, Uherské Hradiště 2000.

RAŠTICOVÁ, Blanka (ed.): *Zemědělství na rozcestí 1945 – 1948*. Slovácké muzeum, Uherské Hradiště 1998.

ROTOVÁ, Hana: *Obraz kolektivizace zemědělství v českém hraném filmu 1948–1956 (1968)*. Diplomová práce, Masarykova univerzita, Brno 2010.

RŮŽIČKA, Miloslav: *Vyhnaní*. Miloslav Růžička, Havlíčkův Brod 2008.

SEDMIDUBSKÝ, Jan: *Obraz sudetských Němců a sudetoněmecká otázka v českém hraném filmu 1945 – 1969.*, diplomová práce, FF UK, Praha 2006.

SKOPAL, Pavel (ed.): *Naplánovaná kinematografie, český filmový průmysl 1945-1960.* Academia, Praha 2012.

SOUKUP, Josef: *Zemědělství včera a dnes.* Vyšehrad, Praha 1952.

Socializace vesnice a proměny lidové kultury III., Slovácké muzeum, Uherské Hradiště 1984.

ŠKVORECKÝ, Josef: *Všichni ti bystří mladí muži a ženy.* Horizont, Praha 1991.

ŠTROUGAL, Lubomír: *Paměti a úvahy.* Nakladatelství Epoque, Praha 2009.

TAUBER, Jan: *Kdo žije na vesnici (sociologická rozprava).* Krajské nakladatelství, České Budějovice 1965.

Tvář naší země – krajina domova. Krajina v ohrožení (6). Sborník z konference, Praha 2001.

VÁLKA, Miroslav: *Sociokulturní proměny vesnice.* Masarykova univerzita, Brno 2011.

VOHRYZKA-KONOPA, F. J.: *Venkov v temnu.* Mezinárodní rolnická unie, Mnichov 1989.

VYKOUKAL, Jiří - LITERA, Bohuslav - TEJCHMAN, Miroslav: *Východ – vznik, vývoj a rozpad sovětského bloku 1944 – 1989.* Libri, Praha 2000.

Za socialistické filmové umění, Sborník dokumentů 1969-74. ČSFÚ, Praha 1975.

Zlatá šedesátá. Česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a... zklamání. Materiály z konference 16. – 18. června 1999, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2000.

ŽALMAN, Jan: *Umlčený film.* Národní filmový archiv, Praha 1993.

Příloha 1:

Rozhovor s režisérem Ladislavem Helgem

Režisér Ladislav Helge se narodil 21. srpna 1927 v Praze. Po II. světové válce začal svou práci ve filmovém oboru jako archivní pracovník Čs. filmového ústavu. V roce 1949 přešel do barrandovských ateliérů jako asistent režie. Spolupracoval s Jiřím Krejčíkem, Jiřím Sequensem či Břetislavem Pojarem. V roce 1957 vytvořil podle námětu moravského spisovatele Ivana Kříže svůj první samostatný film *Škola otců*, který prostřednictvím příběhu charakterního pedagoga kritizoval protekcionářské poměry na maloměstě. Snímek byl úspěšný u obecnosti i odborných filmových kruhů. Ostatně byl vyznamenán cenou filmové kritiky. Rovněž druhý Helgeho film *Velká samota* z roku 1959 vzbudil značnou pozornost. Snímek, natočený opět podle scénáře I. Kříže, hodnověrně zachytil stav kolektivizované pohraniční obce. Pro politický nátlak však tvůrce musel změnit závěr příběhu k optimistickému vyznění. Na II. festivalu čs. filmu v Plzni 1960 přesto dílo získalo čestné uznání. V roce 1961 natočil Helge film podle motivů románu Jana Otčenáška *Občan Brych* pod názvem *Jarní povětrí*, v němž evokoval atmosféru února 1948. O rok později realizoval *Bílá oblaka*, baladicky laděný příběh třináctiletého děvčátka zasazený do prostředí Slovenského národního povstání. Pátým Helgeho filmem byl snímek *Bez svatozáře* natočený v roce 1963 na motivy románu J. Otčenáška *Plným krokem*. Ten vyprávěl o staré cihelně a jejich dosluhujících pracovnících. Následoval snímek *První den mého syna* (1964), jehož hrdinou byl problémový výrostek v podání Vladimíra Pucholta. Posledním režisérovy filmem byl *Stud* z roku 1967, který kriticky reflektoval okresní funkcionářskou hegemonii. Dílo bylo opět natočeno ve spolupráci s I. Křížem. Důležitou aktivitou Ladislava Helgeho bylo působení ve Filmovém a televizním svazu, jemuž se stal v krizové době Pražského jara předsedou. Po nátlakovém zrušení FITESu a barrandovské „normalizaci“ byl Ladislav Helge odstaven od své profese a k filmovému řemeslu se nevrátil ani po listopadu 1989.

Pane režisére, na začátku své umělecké dráhy jste začínal jako asistent u Jiřího Krejčíka. Mimo jiné jste se v roce 1947 podílel na realizaci snímku *Ves v pohraničí* a o sedm let později jste spolupracoval na filmu *Frona*. Obě díla přitom vznikala v odlišných produkčních podmínkách. Jak dnes vnímáte jejich rozdílnost?

Já jsem po válce pracoval ve filmovém archivu, ale stále jsem toužil dostat se blíže k praktické tvorbě. Splnilo se mi to částečně, když jsem mohl přihlížet natáčení filmu Jan Roháč z Dubé. Pozice pouhého pozorovatele mě však neuspokojovala, chtěl jsem být alespoň asistentem. Nakonec jediným tvůrcem, který se na mě nevykašlal a nabízenou spolupráci přijal, byl Krejčík.

Mým prvním úkolem bylo zpracovat dramaturgický posudek ke scénáři Vsi v pohraničí. Pro mě to bylo hrozné - byl to první scénář, který jsem do té doby držel v ruce, ale nakonec jsem něco sepsal. Krejčíkovi se to nejspíš líbilo, protože mi nabídl externí spolupráci, a já jsem se mohl zúčastnit realizace. Protože jsem však do celého projektu vstoupil až v jeho závěrečné fázi, nemohu povědět, v jakých konkrétních dramaturgických podmínkách látka vznikala. Poznal jsem ovšem atmosféru tehdejších výrobních skupin a troufám si tvrdit, že byla poměrně uvolněná. Řekl bych, že tehdejší dramaturgie byla liberální a osvícená. Otázka socrealistické estetiky ani režiséra, ani ostatní v té době nezajímala. Jiří Krejčík jednoduše realizoval scénář, ke kterému - alespoň jsem měl ten pocit - neměl sice nejvřelejší vztah, ale choval se jako profesionál.

Po tomto projektu jsem Krejčíkovi ještě asistoval na filmu Svědomí. Na dva roky jsem však musel odejít kvůli vojně do Armádního filmu, a tak se naše spolupráce přerušila. Vrátil jsem se v době, kdy režisér nepracoval, protože se vyrovnával s problémy vzniklými kolem realizace Císařova pekaře. Studio mě proto přidělilo k Jiřímu Sequensovi, který v té době natáčel Olověný chléb. Když jsem se po určité době dozvěděl, že Krejčík připravuje další film, snažil jsem se přejít k němu. Povedlo se mi to, ale opět jsem přišel až k jeho realizaci. Do dramaturgické přípravy Frony jsem proto příliš neviděl. Řekl bych však, že Krejčíka na té látce přitahoval její základní „maryšovský konflikt“, klasické venkovské drama. Družstevní zarámování příběhu jej příliš nezajímalo. Režisér měl také štěstí na kvalitní herce: dobře se mu pracovalo jak s paní Hegerovou (v té době nosila jméno Čelková - pozn. autora), tak s Pántikem nebo panem Hilmarem. Tím, že se mohl zaměřit na konflikt hlavních postav, dokázal i oslabit politický rozměr díla.

Můžete mi povědět, do jaké míry tento snímek objektivně reflektoval realitu, tak jak jste ji vnímal během natáčení? Zajímal by mě rozsah faktické deformace skutečnosti. Jaký byl rozdíl mezi vesnicí filmovou a reálnou?

Realizace Frony byla zajímavá v tom, že jsme ji natáčeli na Slovácku. Zatímco v Čechách združstevňování proběhlo poměrně hladce, jižní Morava se držela. My jsme měli točit film o výhodách socialistické kolektivizace, přitom jsme přijeli do prostředí maloročníků, kteří nám tvrdili, že se nechají združstevnit jen přes své mrtvoly, mrtvoly zvířat a vypálené dvory. Toto mi vrtalo hlavou, začal jsem si uvědomovat, že mnohdy je realita zajímavější a komplikovanější než filmové báje, které jsme museli realizovat.

Nejdramatičtější situace nastala při natáčení rozorávání mezí. Točili jsme je s obyvateli tamních vesnic, se kterými se dobře spolupracovalo. Jakmile však při natáčení závěrečné scény přítomní uviděli traktor s rudým praporem, zneklidněli. Najednou se začali vytvářet hloučky a nám bylo jasné, že je zle. Po chvíli k nám přišel nejstarší hospodář a zeptal se nás: co to má znamenat? Vesničané scénář samozřejmě detailně neznali a my jsme museli s pravdou ven, načež nám bylo řečeno, že v takovém případě s jejich pomocí počítat nemůžeme. Bylo jasné, že je nelze nutit násilím, a proto jsme všechny posadili do autobusu a rozvezli domů. Kompars jsme nakonec museli pracně sehnat v tehdejší Gottwaldově.

Bylo v těch letech možné si „postavit hlavu“ do té míry, že by například režisér odmítl natočit zmiňovanou sekvenci rozorávání mezí, která ve filmu působí neorganicky jako nadbytečný přívazek?

Kdyby se tak stalo, tvůrce by skončil jako režisér, nemluvě o tom, že by to pro něj neslo velice neblahé ekonomické následky. Dalo se to snad udělat nad scénářem, ale při realizaci to bylo prakticky vyloučené. Koneckonců Krejčík měl již za sebou angažovaný film Nad námi svítá a věděl, jaká je situace. Frona se navíc natáčela v roce 1953 - tedy v bezprostřední době po smrti Stalina, kdy ke změnám v oblasti kultury ještě nedocházelo. Já jsem se do obdobné situace dostal v roce 1959 s Velkou samotou, kdy jsem sice vzdoroval, ale nakonec jsem musel ustoupit a změnit konec filmu, v němž se předseda družstva rozplácí. Proto vím, co to obnáší.

A nesnažil jste se později v devadesátých letech do filmu zpětně zasáhnout, přidat nějaký konec Velké samoty nějak upravit, třeba odštíhnout?

To ne. Šlo by to udělat možná tak, že by před závěrečnou scénou došlo k přerušení filmu, a já nebo dramaturg bychom vše vysvětlili. To se mi ale zdá hloupé. Film jsem proto nechal v takovém stavu, jak byl natočen. Já za něj odpovídám i s tím závěrečným paskvilem. To mi nikdo neodpáře a já si nechci dělat dodatečné alibi. Režisér odpovídá za všechno, i za to, co zavinili jiní.

Ve Froně jsou použity prvky lidové kultury. Vzpomínáte si, oč byl váš filmový folklor umělejší a inscenovanější, co jste do díla přidali a co bylo původní?

Lidová kultura se projevovala především ve dvou věcech. Tou první byly kroje. Všichni vesničané, kteří spolupracovali na natáčení, nám otevřeli své skříně a nabídli je k zapůjčení. Rekvizitářům navíc poskytli inventář: stoly, obrazy atd. To bylo k nezaplacení.

Na druhou stranu důraz na tyto vnější prvky dodával filmu pachut' aranžovanosti. Ve svátečním kroji člověk šel do kostela nebo k muzice, těžko v něm mohl pracovat na poli.

Dalšími výraznými prvky folkloru byly písně a tance, které jsme nacvičovali s autentickými vesničany v pražských ateliérech. Natáčení těchto scén bylo o to snazší, že kompars své výstupy přirozeně zvládal. Tanec byl stále běžnou součástí jejich života. Mám pocit, že v tomto byl náš film poměrně věrohodný.

Problematika přeměny poválečného venkova se týkala i námětů, na nichž jste se podílel jako hlavní režisér. Jak *Velká samota* z roku 1959, tak i *Stud* natočený v roce 1967 se odehrávají na jižní Moravě. Oba filmy plus váš debut *Škola otců* byly realizovány na Mikulovsku. Vy jste přitom rodem Pražan, velkoměstský člověk. Proč vás přitahovalo právě prostředí vesnice či maloměsta?

Já jsem sice narozený v Praze, ale jsem spíš člověk tíhnoucí k venkovu než k velkoměstu. Do Mikulova, který jsem si našel pro Školu otců, jsem se navíc hned zamiloval; bylo to zcela jedinečné prostředí. Po mém debutu jsem tam chtěl natáčet i látku o problematice mládeže, ale neuspěl jsem. Naskytla se mi však příležitost realizovat scénář Ivana Kříže, který se odehrával na vesnici. Původně jsem sice plánoval natáčet exteriéry na Šumavě - to kvůli záměru stylizovat prostředí do zádušného oparu, ale nakonec jsme kvůli vinohradnickým motivům opět jeli na jižní Moravu. Tím jsem se ale dostal do velkých realizačních problémů. Film jsem chtěl mít laděný do temnějších tónů a podmraků; tam ale stále svítí sluníčko, a proto bylo velmi obtížné zamýšlené atmosféry dosáhnout.

Při přípravě tohoto filmu jste údajně nějakou dobu zajížděl do podpálavských vesnic proto, abyste byl schopen co nejvěrněji reflektovat jejich skutečný stav. Prý jste pobýval u rolníků, kteří vám vyprávěli o svých osudech. Jaký byl jejich názor na probíhající změny v zemědělství?

Když jsem napsal literární scénář, tak jsem si vyžádal, že nejméně dva měsíce chci být v daném prostředí. Chtěl jsem si najít konkrétní exteriéry, a také mi šlo o přímé kontakty s lidmi. Předseda družstva v Bulharech u Mikulova mě ubytoval u dvou starých vesničanů. Byli to skvělí lidé. Většinou jsme si však povídali o věcech praktického rázu, politika byla tabu. Stejně tak od ostatních vesničanů jsem se na toto téma dověděl málo. Každý se bál. Jediné místo, kde bylo možné něco zjistit, byly vinné sklepy. Když jsme museli ochutnat všechny druhy vín, tak jsme se opili a každý začal mluvit. Mám však pocit, že i v těchto chvílích se oni dozvídali víc ode mě než já od nich.

Lišila se situace v obci Velká samota - tak jak jste ji vykreslil ve filmu - od skutečné reality, v níž se nacházela vesnice Pavlov, kde jste natáčel většinu exteriérů?

Stav skutečného pavlovského družstva byl lepší. Na jižní Moravě je úrodná země a tamní JZD to měla proto vždy o něco snazší než zemědělci například v podhorských oblastech. Řekl bych, že lidé tam byli poměrně spokojení. Nezapomeňme, že to byla nově osídlená oblast a z devadesáti procent do ní přicházeli bezzemci - lidé, kteří neměli předtím téměř nic. Řekl bych, že v družstvu pracovali na společné půdě jako na svém. Myslím si, že hospodáři to byli dobří. A to, že jejich vesnici zobrazuji zanedbanou, jim nevadilo. Tak pevný vztah k tomu místu zas neměli.

Ve filmu jste použil i některé prvky lidové kultury, především písně. Obec, v níž se natáčelo, byla přitom nově dosídlená, a tedy předpokládám, kulturně nehomogenní či dokonce vykořeněná. Folklor jste do snímku zakomponoval uměle?

To je dozvuk Frony, klasického Slovácka. Na tom filmu s námi spolupracoval strážnický primáš Slávek Volavý a u něho jsem vyposlechl skvosty moravských písniček. Tenkrát jsem si je zamiloval, a proto jsem je tam chtěl nějakým způsobem nacpat. Pavlov byl opravdu

kulturně vykořeněnou obcí, ale na druhou stranu do té oblasti přicházelo hodně lidí z východní Moravy, takže určitá spojitost s tamní kulturou zde existovala.

Zatímco ve *Froně* je dialekt ucelený, ve *Velké samotě* slyšíme jazykovou skrumáž: od slovenštiny přes východomoravské nářečí až po prvky obecné češtiny. Bylo vaším záměrem věrně evokovat prostředí dosídlené pohraniční obce, v níž se usadili lidé z různých částí republiky?

Máte pravdu, mluva je v tomto filmu mnohem pestřejší. Nebyl v tom však záměr, i když ve výsledku dialogy skutečně odpovídaly pestrému dosídlení vesnice, v níž se natáčelo. Vždyť Pavlov, to byla fantastická smíchanina: tam byla spousta lidí z Čech, čeští Rumuni, hodně Slováků, Moraváci. Tento fakt jsem však plánovitě zohledňovat nechtěl. Že se to ve výsledku podařilo, byla náhoda. Důvodem jazykové různosti bylo spíš herecké obsazení. Ve filmu vystupovalo dost lidí z Brna, byli tam Slováci a Július Pántik (představitel hlavní role - pozn. PS), ten také mluvil po svém, jak uznal za vhodné.

Filmem *Stud* jste se po deseti letech vrátil na jihomoravský venkov, tentokrát již zcela zkolektivizovaný. Jaká tam byla situace? V čem se filmová vesnice Spádová ze *Studu* lišila od obce *Velká samota*, v níž se odehrával příběh stejnojmenného filmu?

To byl rok 1967 a mě před natáčením postihla určitá nepříjemnost. Po zkušenosti s Velkou samotou si totiž okresní funkcionáři vyžádali od studia scénář. Když si ho přečetli, nechtěli, aby se tam film natáčel; údajně je měl pomlouvat. Abych realizaci prosadil, musel jsem jim svůj záměr důkladně vysvětlit a to se nakonec podařilo. Ostatně se Studem jsem si prošel filmařskou kalvárií i při jeho schvalování v Praze, kdy cenzoři viděli v mikulovském zámku předobraz Hradčan.

Jinak co se týče situace venkova, řekl bych, že za těch deset let se tam mnoho nezměnilo. Když jsem to porovnával s Prahou, tak se mi zdálo, že je politicky nehybný. Náznaky nějakých reforem jsem tam nepozoroval. Lidé realitu přijímali takovou, jaká byla, jako by to mělo být navždy.

Vaše díla byla pro svou názorovou otevřenost mnohými politickými dogmatiky kritizována, řada vašich projektů byla v 60. letech zcela zamítnuta. Jak jste se dokázal

vypořádat s rolí nepohodlného tvůrce, jehož zájmem byla reflexe dobově kontroverzních témat?

Kritika těch filmů mi nevadila, počítal jsem s ní. Těžko jsem mohl očekávat, že filmy takového ražení budou přijaty s nadšením. Škola otců sice dostala cenu, ale to bylo proto, že vznikla v krátké mezeře poměrné tvůrčí svobody před Banskou Bystricou.

Ze zmařených plánů mě nejvíc mrzelo zamítnutí již vzpomínaného scénáře o tehdejší mládeži, který jsem nazval Věž. V něm jsem totiž viděl svou pravou orientaci. Snímky jako Škola otců, Velká samota nebo Stud jsem dělal s vědomím, že v nich dostane na frak čistá filmařina, která mě přitom velmi zajímala. Na těch látkách mě především zaujal jejich základní obsahový smysl - lidský osud. Proto jsou ty filmy přímočaré a nijak zvlášť formálně vytríbené. S vědomím této nedostatečnosti jsem je ale točil. Věž měla být naopak pokusem o nejosobitější filmové vyjádření. Měl to být psychologický snímek o problémech tehdejší mladé generace, a to mě přitahovalo. Neúspěch při schvalování tak ve mně vyvolal první velkou osobní krizi. Realizace Velké samoty byla určitým východiskem.

Při překonávání takovýchto neúspěchů mi hodně pomáhala zkušenost s Krejčíkem. S ním jsem zažil spoustu projektů, které začaly, ale nedotáhly se. Uvědomoval jsem si, že nelze jednat způsobem, že člověk protestuje, protestuje, a nakonec to přece jen natočí. Prostě, když se mi něco nelíbí, tak to točit nebudu. Není to úplně smysluplné, protože tímto člověk ztrácí profesionální jistotu. Když jdete z filmu do filmu - tedy točíte jedno dílo do roka - tak jako filmař velmi vyžíváte a věci, se kterými si lámete hlavu jako začátečník, se vám najednou stávají samozřejmými a vy se můžete zabývat tím, co je na filmu nádherné: že nalézáte. Naopak když máte velké pauzy, furt se cítíte jako začátečník. Na druhou stranu: před každým filmem by měl mít režisér určitou trému, určité obavy.

Měl jste pocit, že je na vás vyvíjen ze strany schvalovatelů větší tlak než na jiné, méně problematické tvůrce?

Nedá se říct, že by vás neustále někdo kamenoval nebo vám vyhrožoval. Vytvoří se však nepříjemná atmosféra. Pomalu se stanete tím, se kterým jsou problémy - potížístou, který protáčí materiál, je maximalista a nedá si říct. Najednou zjistíte, že vám nikdo nic nenabízí, a o to, co nabízíte vy, není zájem. Tak jsem se dostával do pracovních krizí, které jsem například řešil tím, že jsem se angažoval ve filmovém svazu.

Vaši tvorbu bych nazval uměleckou publicistikou. Všechny stěžejní filmy spojuje forma střízlivé analýzy aplikované na dramata s politickým podtextem. Neměl jste nikdy obavu, že právě tato aktuálnost může vaše díla odsoudit k rychlejšímu stárnutí?

Film je rozlehlá oblast, která v sobě snese různé žánry a styly. Myslím si, že v době, kdy společnost sténá, má každá umělecká forma povinnost splnit ty úkoly, jež neplní například politické síly nebo formace, které by je plnit měly. Film to dělat ve své době musel. Já si myslím, že je dobré, že tomu tak bylo, i když to neslo s sebou určitá tvůrčí omezení. S rychlejším stárnutím filmů jsem proto počítal. Některé pozitivní reakce dnešních mladých lidí mě však o to více těší.

Pane režisére, vždy jste byl společensky angažovaný tvůrce. Měl by se podle vás každý umělec zajímat o věci veřejné nebo je to dáno jen některým?

Podle mě bychom měli v první řadě analyzovat slovo angažovanost. Když udělám nádherný milostný příběh, tak jsem možná víc angažovaný, než kdybych natočil něco o dělnické stávce, a to proto, že se angažuji za lidskost. Nekomerční umění bez toho slova prostě existovat nemůže. A co se týče veřejné angažovanosti, domnívám se, že pokud má umělec sílu a předpoklady i k jiné než tvůrčí službě společnosti, neměl by se od jiných aktivit distancovat.

(Rozhovor se uskutečnil v Praze 30. července 2002)

Poznámka:

Rozhovor s režisérem Ladislavem Helgem jsem realizoval v rámci přípravy diplomové práce, v níž jsem se problematikou filmové reflexe tématu kolektivizace taktéž zabíral. Dílo tohoto tvůrce nebylo v tehdejší době dostatečně kriticky zhodnoceno. Později se jím zabýval filmový historik Petr Bilík, díky čemuž v roce 2011 vyšla kniha *Ladislav Helge. Cesta za občanským filmem*, obsahující řadu nových faktů. Svůj původní rozhovor přesto v rigorózní práci uvádím, neboť je svým obsahem stále platný a vztahuje se k tématům, jimiž se v textu zabývám.

Příloha 2:

Statistika filmové tvorby s venkovskými náměty

Do uvedené statistiky jsou zahrnuty filmy z období mezi lety 1945 až 1969, ve kterých má venkovské prostředí důležitější než okrajově koloritní funkci.

LEGENDA:

RFP – roční filmová produkce

VN – počet filmů venkovským námětem

% – procentuelní zastoupení filmů s venkovským námětem

Rok	RFP	VN	%	Název filmu	Projekce	Počet diváků
1945	3	0	0,00			
1946	12	0	0,00			
1947	20	0	0,00			
1948	18	2	0,11	Léto	12 335	2 251 691
				Ves v pohraničí	13 577	2 558 623
1949	16	3	0,19	Žízeň	9 101	1 199 303
				Vzbouření na vsi	18 932	4 025 375
				Rodinné trampoty oficiála Tříšky	21 895	4 916 941
1950	17	2	0,12	Slepice a kostelník	6 965	1 707 817
				Vstanou noví bojovníci	10 784	1 785 189
1951	12	2	0,17	Usměvavá země	9 749	1 201 873
				Cesta ke štěstí	10 153	1 203 081
1952	15	2	0,13	Nástup	11 638	2 140 776
				Zítřka se bude tančit všude	14 294	2 918 967
1953	13	1	0,08	Přicházejí z tmy	data nebyla sledována	986 400
1954	13	2	0,15	Frona	9 295	1 682 216
				Ještě svatba nebyla	12 467	2 545 643
1955	17	1	0,06	Po noci den	6 615	1 068 932
1956	23	2	0,09	Advent	10 244	2 021 371
				Honzíkova cesta	11 954	1 769 695
1957	15	0	0,00			
1958	24	2	0,08	Hořká láska	8 700	1 470 527
				Touha	5 936	1 003 758
1959	30	2	0,07	Velká samota	6 004	823 133
				Kam čert nemůže	12 950	2 701 881
1960	26	5	0,19	U nás v Mechově	9 324	1 873 780
				Žalobníci	7 241	1 273 078
				Sedmý kontinent	169	13 358

				Osení	5 626	939 770
				Všude žijí lidé	7 431	1 117 327
1961	31	5	0,16	Kohout plaší smrt	7 398	1 228 875
				Králici ve vysoké trávě	5 093	604 889
				Procesí k Panence	6 939	1 296 021
				Spadla s měsíce	8 228	1 596 329
				Kde řeky mají slunce	4 716	530 170
1962	29	3	0,10	Neschovávejte se, když prší	5 101	631 458
				Zelené obzory	6 168	912 182
				Kuřata na cestách	3 825	410 094
1963	35	4	0,11	Cesta hlubokým lesem	2 870	238 878
				Handlíři	3 197	197 633
				Tři chlapi v chalupě	10 428	1 106 623
				Mezi námi zloději	6 518	897 698
1964	32	0	0,00			
1965	33	2	0,06	Intimní osvětlení	3 807	345 129
				Horký vzduch	data nebyla sledována	
1966	33	0	0,00			
1967	32	3	0,09	Hoří má panenka	11 252	1 348 547
				Noc nevěsty	3 008	223 609
				Stud	2 312	146 471
1968	29	2	0,07	Farářův konec	5 136	560 450
				Všichni dobří rodáci	6 651	1 205 568
1969	30	3	0,10	Den sedmý, osmá noc	105	5 315
				Homolka a tobolka	5 886	630 489
				Smuteční slavnost	16	629